Tebeosfera™
WEBSITE

PUBLICACION PERIODICA SOBRE HISTORIETA
HUMOR GRAFICO Y OTROS MEDIOS Y CULTURAS

MONOGRÁFICO

ARGENTINA

2002-2005

Tebeosfera™
WEBSITE
PUBLICACION PERIODICA SOBRE HISTORIETA
HUMOR GRAFICO Y OTROS MEDIOS Y CULTURAS

ISSN: 1579-2811

EDICIÓN 021005

[octava edición - monográfica Argentina]

Trillo y el cómic argentino
Oski Oski Fausto
Patoruzito Hora Cero
El Eternauta Oesterheld
Todo Quino Mafalda
HUM® Steimberg
La gallina degollada
Breccia Solano
Sasturain C. Trillo
El cómic entre 1976-1989
El Loco Boogie
Wood Muñoz
Alcatena Altuna
Imaginario Maitena
Gimenez E. Breccia
El cómic entre 1992-2002
Meriggi Meglia
Productora Zentner
Humor gráfico, 1993-2002

ÍNDICE

EDITORIAL Tebeosfera vincula

SECCIONES
Carlos Trillo (ficha) p. 6
Entrevista: Carlos Trillo, por Manuel Barrero
Entrevista: Carlos Trillo, por D. Agrimbau y L. Vazquez

Entrevista: Juan Sasturain, por Agrimbau y Vazquez

Texto académico: "La historieta como narración paradójica: El caso de La gallina degollada", por Laura Vazquez

Argentina en cuadritos, por Laura Vazquez: p. 61
1 - Mort Cinder: Memorias en conflicto
2 - El virtuosismo narrativo de Spiegelman
3 - Otra lectura de El Eternauta
4 - Bosquivia: el humor en la dictadura argentina
5 - Elogio de la locura: Ricardo Barreiro
6 - El silencio de la industria editorial argentina en la producción de revistas de historietas

DOCUMENTOS
Carta a Breccia, por Dario Mogno p. 96
Héctor G. Oesterheld, por Javier Mora
La industria de la historieta argentina en el último cuarto del s. XX, por Laura Vazquez
Sobrevivencia de la historieta argentina, 1992-2002, por Diego Agrimbau
Diez años vistos a través del humor gráfico argentino (1993-2002), por Diego Puglisi
Oski, por Federico Reggiani
Oski, ilustrador del Fausto criollo, por Alberto D. Kloster

FICHAS
Rubén Meriggi

Mordillo p. 138
Entrevista a Mordillo: Dibujar por instinto
Mordillo y la memoria presente, por César da Col

Ana von Rebeur (ficha) p.151

De mil humores, por Ana von Rebeur:
1 - Las mujeres que están dibujadas
2 - Breve historia de las publicaciones humorísticas argentinas (Apogeo y caída de la revista HUM®)
3 - Roberto Fontanarrosa: El historietista esencial
4 - Dibujar: La diversión desesperada

La situación del humor gráfico en la Argentina, por Ana von Rebeur, Kappel y Milicich
Pobre Máxima. El exilio económico, por Ana von Rebeur
Humor en tiempos de cólera, por Fontanarrosa
Viejo Héctor, contado por Mempo Giardinelli

RESEÑAS

Boogie el aceitoso, de Fontanarrosa p. 192
Carne argentina
El Loco Chávez, de Trillo / Altuna
Esto no es todo, de Quino
Todo Mafalda, de Quino
Imaginario, de Altuna
Mujeres Alteradas, de Maitena (y una entrevista)
Caravana, de Zentner y Olivié
Mort Cinder, de Oesterheld y Alberto Breccia
Los mitos de Cthulhu, de Alberto Breccia

RESCATES

"Un autor de hoy: Alberto Breccia", entrevista por García, Giménez y Martín, en Bang!, # 10, Martín editor, Barcelona, 1973 p. 227
"BRECCIA o EL PROFESIONAL", entrevista por García, Giménez y Martín, en Bang!, # 11, Martín editor, Barcelona, 1974
"La nueva historieta de aventuras: Una fundación narrativa", por Óscar Steimberg (de Historia de la Literatura Argentina, Emecé, 2000)
"Rueda de prensa con Joaquín Lavado 'Quino'", por Javier Mesón (de www.elcoleccionista.dk3.com, edición ya no disponible en la red)

RECORTES

"Reportaje a Carlos Trillo", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 1) p. 247
"Hora Cero: Made in Argentina", por H. Ostuni y F. García (de Comiqueando, # 3)
"Reportaje a Robin Wood", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 3)
"Reportaje a Carlos Meglia", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 6)
"Reportaje a José Muñoz", por A. y D. Accorsi (de Comiqueando, # 8)
"Reportaje a Solano López", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 12)
"Reportaje a Juan Sasturain", por A. Accorsi y D. Grillo Trubba (de Comiqueando, # 13)
"Reportaje a Enrique Alcatena", por A. y D. Accorsi (de Comiqueando, # 19)
"Reportaje a Eduardo Risso", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 22)
"Reportaje a Horacio Altuna", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 25)
"Reportaje a Juan Gimenez", por A. y D. Accorsi (de Comiqueando, # 27)
"Reportaje a Enrique Breccia", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 43)

"Reportaje a Caloi", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 7)
"Entrevista con Cacho Mandrafina", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 11)
"Reportaje a Quino", por G. Secreti, M. Zubieta y C. Finkelstein (de Comiqueando, # 17)
"Reportaje a Maitena", por A. Accorsi (de Comiqueando, # 47)

Dante Quinterno. In Memoriam, por Fernando García p. 315
Patoruzú. Vera historia no oficial del grande y famoso cacique tehuelche, por Javier Mora
Patoruzito, por Héctor Pérez Edía

DOCUMENTOS

Historieta argentina de aviación. Humorismo, aventura y epopeya, por Alberto D. Kloster
Revistas de historietas de Editorial Codex e historietas de la revista Selecciones Escolares, por Alberto D. Kloster
Presencia de la historia nacional en la historieta argentina, por Carlos R. Martínez

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

TEBEOSFERA VINCULA

Ha sido nuestro deseo desde la primera edición de esta revista electrónica vincular documentos con el aficionado, coligar pasión y afición, hermanar rigor con amenidad y también contactar estudiosos y fans entre sí: al friqui con el catedrático, al humorista con el historietista, y a las culturas viñeteras españolas con las latinoamericanas. La presente edición, la octava, es un ejemplo de este deseo de vinculación trasatlántica, pues se trata de una edición monográfica sobre la historieta en Argentina, posiblemente uno de los países que mejores cómics ha producido en la historia.

Acicate para nuestro deseo de dedicar casi al completo esta edición a los cómics de allá ha sido la triste situación por la que Argentina atraviesa desde diciembre de 2001. Ya conocemos todos aquellos acontecimientos, las razones que los desencadenaron y el posterior hundimiento paulatino de la clase media argentina (hacia la pobreza) y de la casta dirigente argentina (hacia la corrupción). Cada vez fueron a peor, y sin embargo la atención mediática ha ido descendiendo. Sobre todo con la efeméride del 11-S, el mayor espectáculo de pornografía (letal, que no genital) habido en la historia.

Mientras que se fue definiendo el "Eje del bien" (Bush y sus súbditos, que no aliados, Blair, Aznar, Berlusconi) contra Iraq, han pasado otras menudencias: En Nigeria no saben si coronar a una mujer (una miss) por guapa o cargarse a otra (Amina Lawal) por madre. En España, ora Garzón ilegaliza bien como mete la pata restringiendo libertades de manifestación. En el norte de Europa, las izquierdas gana puestos (la de Persson en Suecia, la de Schröeder en Alemania), y también en Brasil (Lula), mientras en África se desconoce si los exterminios pararán algún día (en Burundi, 183 cadáveres sin nombre; en Costa de Marfil, otro golpe militar rutinario)...

Los muertos se nos amontonan en los rincones del mundo, en la tele, en las conciencias. Algunos muertos de este mes de septiembre llamaron más la atención. Como Martin Kamen, el que descubrió la técnica del Carbono-14 que nos permite saber más sobre el tiempo en el que éramos aún (¿aún?) bestias. Como Uzi Gal, que inventó un famoso subfusil con el que murieron miles más. Como el matemático uruguayo José Luis Massera. Como los que van a morir en Oriente Próximo y Medio bajo las espadas alzadas en la Cruzada que capitanea el cateto imperial, víctimas "para nuestro espectáculo" al decir de Haro-Tecglen. Así las cosas, ni Bush ni la comunidad internacional parecen preocuparse por Latinoamérica estos días, y no se puede obviar lo que pasa en Paraguay (donde seguidores del golpista Lino Oviedo batallan contra el gobierno de Luis González Macchi, y el guaraní se ha devaluado demasiado), lo que ocurre en México (indígenas y zapatistas siguen disconformes con la Ley Indígena), las protestas en Venezuela, el recalcitrante terrorismo en Colombia, los problemas peruanos o uruguayos. Los que se despeñaron en Guatemala y en Argentina por un barranco...

Con respecto al país del tango, estuvo más atenta la prensa al hallazgo de una grabación sonora de Lorca o a la presencia de Antonio Banderas rodando una película sobre la represión, *Imagining Argentina*, que a la muerte de una de las fundadoras de Madres de la Plaza de Mayo, María Adela Gard. Paradójico.

Ay, Argentina ¿Qué fue de la inmensa pampa, rural y fertilísima, del siglo XIX? ¿dónde quedaron aquéllos valores de renta per cápita que superaban los de Francia, Japón, Alemania e Italia? ¡Qué estabilidad, crecimiento y riqueza tuviste hasta el golpe de estado de Uriburu en 1930! Y pese a la represión militar, ¡qué ímpetu intelectual, creativo, productivo, qué inercia! No es de extrañar que durante la primera mitad del siglo XX hubiese tan buena historieta en ese lugar del mundo. La riqueza agrícola e industrial no cesó durante los años cuarenta y cincuenta (en 1948 había más teléfonos en Argentina que en Japón o Italia), pero sí que es verdad que la economía comenzó a rebelarse frente a la política, la cual pasó a definirse como coartada de los corruptos y guarida de facinerosos. El peronismo fracasó y propició la crisis que fue engordando entre 1969 y 1982, siendo así que el último gobierno de Menem se ha visto como el último tiempo de euforia porteño.

Luego todo fue crisis y un declinar que arrastró a todos a la miseria, De la Rúa incluido.

El Dow Jones y el IBEX 35 no mienten: el día 6 de mayo de 2001, las curvas cayeron estrepitosamente. Comenzaba el colapso de la economía argentina, que llevó a más de la mitad de la población a vivir bajo el umbral de la pobreza, a la congelación de las cuentas, al "corralito", a la inseguridad jurídica, a los secuestros "express", a la falta absoluta de prestaciones sociales. Eso ha convertido a parte de los argentinos en nuevos delincuentes, pero también ha convertido a la mayoría de los argentinos en héroes que hacen frente a la desesperanza con un optimismo perplejo; sin bocado pero con aliento, sin objetivos pero con deseos inagotables de vivir. Una suerte de "esperanza invencible" a la que aludía Ernesto Sábato cuando recordó el 12 de septiembre, en la Cátedra de las Américas, el continente devastado en que se ha convertido Sudamérica.

Hoy, mientras Lavagna muestra su rebeldía ante las obligaciones del país con el FMI (y el plazo termina en pocas semanas), se intenta recomponer el sistema financiero y resolver los problemas estructurales. Pero el país podría quedarse sin programas de asistencia social si no devuelve los dineros que debe al BIP. Podría ser peor, aunque otros consideran que, por haber tocado fondo ya, la Argentina comienza a emerger lentamente de nuevo desde sus cenizas.

Posibilidades tienen, pues es el pueblo argentino admirable. Como lo han demostrado los argentinos que se han prestado, generosamente solícitos, a atender las peticiones de *Tebeosfera*: a ceder textos, a contestar preguntas, a redactar nuevos escritos, a reflexionar y reseñar. Gracias a ellos (y a nuestros colaboradores habituales, claro), podemos ofrecer al lector una panorámica de la historieta argentina desde sus inicios hasta hoy.

Para recorrer esa senda adecuadamente se recomienda esta ruta:

1. Léase en primer lugar el comienzo de la entrevista a la que amablemente se ha prestado Carlos Trillo, famoso guionista pero también historiador de los cómics de su patria y que en la primera tanda de nuestras preguntas profundiza sobre los inicios de la historieta. A continuación, se recomienda leer los trabajos sobre Oski, uno firmado por el humorista Kloster y el otro por el estudioso Reggiani. Luego convendría acompañar a nuestro colaborador uruguayo Héctor en su repaso a *Patoruzito,* mítica revista juvenil.

2. Vuélvase a Trillo, a la segunda parte de su entrevista, donde se repasa la edad dorada de los cómics argentinos. Allí se cita *Hora Cero,* revista fabulosa de la cual además hemos tenido la fortuna de obtener un texto cedido por Accorsi, editor de *Comiqueando,* que también nos ha pasado entrevistas inéditas en España practicadas a autores que medraron durante los cincuenta y sesenta: Solano, Muñoz, Wood. Y como quiera que las figuras de Oesterheld y Breccia son capitales para conocer la historieta argentina de este tiempo, se les ha dedicado atención en la edición presente. De Breccia rescatamos la entrevista modélica que le practicaron A. Martín, C. Giménez y L. García para *Bang!*; publicamos una sentida carta de su amigo de la edad provecta Darío Mogno; y también va dedicado a Breccia el texto académico de esta edición, concretamente a su obra "La gallina degollada". De esta etapa es importante también detenerse en el humor gráfico contestatario y reflexivo de Quino, de quien analizan toda su obra nuestros colaboradores Lombilla e Hinojosa. Y es conveniente, asimismo, pararse a rememorar los logros teóricos de los estudiosos argentinos del cómics, para lo cual contamos con un documento cedido por uno de sus máximos exponentes: Oscar Steimberg, que nos habla de los logros de los sesenta y setenta.

3. Trillo, en la tercera parte de su entrevista, nos habla de la época más triste para la historieta argentina, la de la represión más brutal. Es conveniente leer atentamente sus respuestas para luego saltar al documento impresionante que Mora Bordel ha elaborado sobre la figura de Oesterheld. Laura Vazquez ejercita una nueva lectura política de *El Eternauta,* obra capital de aquel entonces, también posible de

relacionar con el ahora argentino. Convendría aquí disfrutar de más entrevistas extraídas de Comiqueando: a Altuna, Sasturain, Meglia, el mismo Trillo. Y desde luego es ineludible la lectura del excepcional repaso que nuestra colaborada Ana von Rebeur hace del humor gráfico argentino, deteniéndose en la afamada publicación *HUM®*.

4. De los años ochenta nos habla también Carlos Trillo, así como los entrevistados por Accorsi: Alcatena, Enrique Breccia, Giménez. Y en este momento sería ideal disfrutar con las reseñas que Nájera y Azpitarte nos ha elaborado sobre obras de Altuna, Trillo, Maitena y Fontanarrosa. Luego cabría introducirse en dos repasos a los últimos 20 años de la historieta y el humor gráfico en Argentina que han elaborado en exclusiva para *Tebeosfera* la estudiosa Laura Vazquez y el humorista gráfico Diego Puglisi, respectivamente. Estupendos trabajos ambos.

5. Para terminar, remito a todos a la cuarta entrega de la entrevista a Carlos Trillo, enormemente instructiva y sincera, a las reseñas que se ofrecen de obras de Zentner y de la editorial La Productora, uno de cuyos representantes, Diego Agrimbau, ha elaborado un texto impagable sobre la evolución de la historieta argentina en la última década que nadie debería perderse. Y para ilustrar esta etapa, quién mejor que un autor de los noventa como Rubén Meriggi, a quien le dedicamos ficha por haberse prestado amablemente a firmar nuestra portada con un motivo que creemos que representa la presente edición: el gaucho, icono del folclor local y de la Argentina fecunda, dispuesto para el "cacerolazo". Orgullo siempre, combatividad inextinguible. Algo que queda patente en la quinta parte del cuestionario que responde Trillo, con la que el navegante de *Tebeosfera* puede concluir su lectura.

Pese al carácter monotemático de esta octava edición, no faltan las secciones dedicadas a otros asuntos, en esta ocasión con otro descacharrante texto científico de F.F. Belmonte, un "No sólo son tebeos" dedicado a los cómics en las bibliotecas, y la nueva sección *in memoriam,* que este mes dedicamos al fallecido teórico Emilio Cegarra.

Con estos contenidos *Tebeosfera* desea seguir enlazada con el interés del lector español y latinoamericano, al tiempo que surgen nuevas conexiones y «links» con otros autores o estudiosos de otros países. Es lo que nos guía, vincular culturas y viñetas.

Gocen navegando.

ISSN: 1579-2811

TRILLO, Carlos

Buenos Aires, 1-V-1943

Nombre: Carlos Trillo. **Firmas**: Carlos Trillo

Formación: Autodidacta.

Profesión: Guionista de historietas; historiador de la historieta argentina; redactor, guionista de cine, novelista.

[**Carlos Trillo** en el siglo XXI © 2002 **C. Trillo**]

CARRERA | PREMIOS | GALERÍA

CARRERA PROFESIONAL

Trillo trabaja en medios gráficos desde 1963. Comenzó siendo colaborador de la revista *Patoruzú semanal* entre 1964 y 1968. Escribió para Ediciones García Ferré episodios de los personajes "La familia Panconara, una familia muy rara", "El topo Gigio" y "El hada Patricia", y también ya por entonces colaboró con el programa de televisión *El Club de Hijitus,* y también realizó trabajos de locutor junto a Carlos Marcucci, Eduardo Belgrano Rawson y Alberto Broccoli, en Radio Municipal. Asimismo, inició tempranamente sus actividades como literato y fue con Alejandro Dolina con quien realizó "Tony Avila, el detective poeta", una serie de cuentos policiales humorísticos para la revista *Siete Días*. Como redactor se estrenó en la revista *Satiricón,* donde también escribió los guiones de muchas historietas paródicas.

Comenzó a escribir historietas protagonizadas por personajes de su propia creación en 1975, y lo hizo a lo grande: con dibujos de Alberto Breccia, con quien realizó *Un tal Daneri* para la revista *Mengano,* de Argentina, y luego destinada a la editorial italiana Editiemme. Al poco se haría famoso con su colaboración junto a Horacio Altuna en la larga tira diaria de *El Loco Chavez* para el diario *Clarín* de Buenos Aires (1975-1987), que en parte fue publicada en lengua francesa por Editions Glenat como *Le Grand Reporter*.
Entre 1977 y 1982 escribió *Alvar Mayor*, dibujada por Enrique Breccia, que fue publicada totalmente en la revista *Skorpio* de Argentina y también en Italia, España y Francia. Pero las obras que le proporcionan más reconocimiento entre los finales de los setenta y los primeros ochenta son las que realiza con Altuna como dibujante: *Charlie Moon, Merdichesky, Las puertitas del señor López, Slot-Machine, El último recreo...* que en Argentina fueron publicadas en la revista *Humor Registrado* y en otras revistas de Ediciones de la Urraca (y luego obtuvieron gran acogida en Italia, Francia y sobre todo en España, país donde se hallaba afincado Altuna), Su obra *Las puertitas del señor López* obtuvo tanto aprecio por parte de sus compatriotas que fue lleva al cine, bajo la dirección de Alberto Fischerman, recibiendo luego este film el gran premio en el *Festival Chaplin del Humor* en Vevey, Suiza.
En ese mismo período, escribe para que dibuje Mandrafina las *Historias mudas*, que salieron en el mensuario *SuperHumor* de Ediciones de la Urraca, parcialmente en la revista del diario argentino *La Nación* y en revistas y libros de cómics franceses e italianos, así como en la revista norteamericana *Heavy Metal*. También con dibujos de Mandrafina realizó *El contorsionista,* una obra que sirvió de base al primer film norteamericano del argentino Juan Campanella, *The Contorsionist*.

A partir de 1985, Carlos Trillo inicia una larga colaboración con el autor español Jordi Bernet: *Custer*, aparecida en *Zona 84* de España (y luego en *Comic Art* de Italia y, bajo el título *Carnage Plus*, en Francia); *LIGHT & BOLD*, publicada por el mismo circuito editor del título anterior; *Ivan Piire*, aparecida en la revista *Torpedo 1936* de España y editada en marzo 2001 por Albin Michel en Francia, bajo el título *Le cri du vampire*; *Cicca Dum Dum*, obra erótica por entregas en la revista *Penthouse* y ya recogida en libro por la Editorial Mare Nero de Italia y Albim Michel en Francia (bajo el título *Bang! Bang!*); y finalmente, *Clara de noche,* obra que dibuja Bernet y escrita en colaboración con el humorista gráfico y radial Eduardo Maicas, actualmente disfrutando de gran éxito entre los lectores del semanario humorístico español *El Jueves*, entre los franceses que adquieren *Bodoi* y, desde 1991, entre los lectores del diario argentino *Página 12*. También alemanes, holandeses y griegos están disfrutando de esta obra.
En los mercados italiano y francés lo que más ha cundido entre el público de la obra de Trillo ha sido la obra con Risso y con Meglia. Con los dibujos de Eduardo Risso, escribió cinco tomos de *Fulu* (Glenat), *Simon*, una aventura americana (Glenat), *Chicanos* (Vents d`Ouest), *Video Noir* (Albin Michel / Dark Horse), y *Boy Vampiro* (Albin Michel). Con Risso también ha desarrollado la obra *Borderline* y la extensa serie de historias breves de *Horror revisitado* publicadas en Argentina, Italia, Estados Unidos y Francia. Desde 1998 desarrolla, además, con Risso, una historia infantil titulada *Los misterios de Luna Roja*, cuyos tres primeros álbumes han sido publicados por la revista argentina *Genios*.
Con Carlos Meglia, Trillo realizó entre 1987 y 1992 la obra *Irish Coffee*, para un semanario italiano (luego sería distribuida como libro en Alemania y Holanda) y *Livevil*, serie que se publicó en la revista italiana *Skorpio* y que resultó de interés para productores de dibujos animados estadounidenses. En la década de los noventa, fue una obra que Trillo desarrolla entre 1991 y 1998 con Meglia la que le ha reportado renovada fama: *Cybersix.* Esta serie extensísima se publicó en 48 libros de cómics de 96 páginas cada uno, con periodicidad mensual, editados por el sello italiano Eura Editoriale. Una selección de estas historias, recogida en 12 álbumes fue lanzada en Francia por Editions Vents d`Ouest., y también se ha publicado en España. De *Cybersix* se produjo una serie de dibujos animados (una coproducción de la canadiense NOA Network y la japonesa TMS Telecom) cuyos primeros 13 capítulos fueron emitidos, entre 1999 y 2000, por el Canal Plus francés, HBO en español y Fox Kids de los Estados Unidos.
Lo anterior no fue óbice para que Trillo dejase de publicar en su patria. Entre 1987 y 1996, escribió la tira *El negro blanco* para el diario *Clarín* de Buenos Aires, dibujada por Ernesto García Seijas. Con este mismo dibujante realizó en 1996 y 1998 la historia "Brujas!" para un semanario italiano, que ha interesado para su adaptación al cine a la compañía cinematográfica estadounidense Miramax.
Para el gran Mandrafina escribió *El Husmeante,* destinado a para la revista argentina *Don*, la italiana *Comic Art* y también para un editor de libros francés que la publicó bajo el título de *Le Founier.* Con este mismo dibujante, Trillo ha creado durante los años noventa las obras: *Dragger, Cosecha Verde*, *El iguana*, *Spaghetti Brothers*, y *Viejos Canallas*. Con Horacio Domingues como dibujante desarrolló *Hyter de Flok* en 1990 para la revista argentina *Puertitas*, obra que también publicó al punto la italiana *Skorpio* y, que obtuvo una actualización en dos volúmenes en la edición francesa de Albim Michel (*Le monde des nombreux noms,* 2001).
En los últimos años, Trillo no ha parado de trabajar. En 2000, creó con el dibujante Juan Bobillo la historia *Martin Holmes* que halló alojamiento en la revista argentina *Genios.* La obra, bajo el nuevo nombre de *Zachary Holmes* está por ser publicada en dos álbumes en toda Europa. Con el mismo Bobillo prepara el segundo de los tres álbumes de 48 páginas a color de *Sick Bird*, de los que el primero ha sido ya publicado en varios países. También con Juan, ha concluido el álbum *Chocolate con fritas,* una historia humorística con niños como protagonistas que espera publicación en varios países europeos.

En la actualidad se halla desarrollando, con el dibujante Walter Fahrer, la serie de 5 historias de "Yo no me llamo Wilson" que le solicitara el editor belga Casterman (el primer episodio apareció el 10 de noviembre de 2000; el segundo, apareció el 20 de setiembre de 2002 simultáneamente en Francia y Bélgica; el tercero saldrá en el otoño europeo de 2003; el resto aún están por dibujar). Está terminando el primer álbum de *Neferu*, historia de un gato que se cree rey de la creación que está dibujado por Peni (Pedro Penizzotto), la cual se publicará en Francia hacia fines de 2002. También está publicándose, desde noviembre de 2000, su obra en tres partes con formato comic book *Come la vita*, que es una coedición italiana, francesa, alemana, holandesa y vasca, y que dibuja la italiana Laura Scarpa. Además, Trillo

sigue escribiendo guiones sin parar para los autores Domingues, Pez, Ignacio Noé, Marín y Juan Bobillo de la revista *Genios.* Y desde el 28 de abril de 2002 escribe la tira diaria *Cazados* que dibuja O´kif para el diario *Clarín*.

De otro lado, Trillo es autor de varios libros, siendo sus primeros trabajos *El humor gráfico, El humor escrito* y *Las historietas,* tres libros de la colección Historia Popular del Centro Editor de América Latina, que vieron la luz en 1969. Desde 1975, con Guillermo Saccomanno se encarga de redactar la serie teórica "El club de la historieta" en la revista *Skorpio*; también con él redacta la parte histórica de los catálogos de las Bienales de Humor e Historieta de Córdoba (en Argentina); y también con él es autor del recordado libro *Historia de la historieta argentina* (Ediciones Record, 1980). Compatibilizando su labor como historiador con la de guionista, aún tuvo tiempo para oficiar como asesor creativo de la revista *Satiricón* (1972-1973), como jefe de redacción de *Mengano* (1974-1976) y como director de *SuperHUM®* (1981-1982). Ya en los noventa, fue editor de sus propias publicaciones, *Puertitas, CyberSix,* desde el sello El Globo Editor.

También ha desarrollado argumentos cinematográficos (*No hay hombres,* para Fischerman*),* y ha redactado multitud de textos para gran variedad de revistas.

Hoy, sigue escribiendo. Textos, guiones. Sigue creando, feraz.

PREMIOS

Obtuvo los premios Yellow Kid al Mejor Autor Internacional en Lucca, Italia, en 1978 y en 1996.

Premio al mejor guionista del año en el *Salón Internacional del Cómic de Barcelona* en 1984.

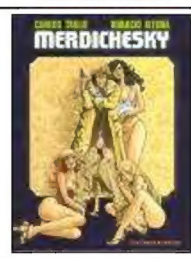
Su álbum *La grande anarque* (Albin Michel , 1998; traducción francesa de *Cosecha verde*) ganó el Premio Alph'Art, en el *Festival de la Bande Dessinée* de Angulema en 1999, al mejor
guión publicado en Francia durante 1998.

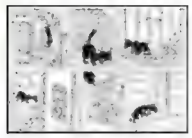
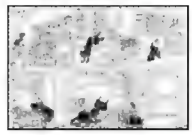
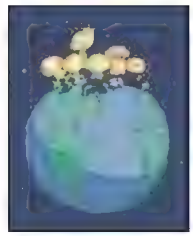
Su obra *Vieilles Canailles* (Albin Michel, 1999-2000; edición en dos libros de *Viejos Canallas*) recibió en el festival del cómic suizo celebrado en Sierre, en 2000, el Gran Premio del Humor en lengua francesa.

En junio de 2001, es expuso una gran muestra de sus trabajos en Nápoles durante el *Napoli Comicon*, donde recibió, además el Premio Attilio Micheluzzi.

En febrero de 2002 se realizó en Palermo, Sicilia, una gran muestra de sus *Guiones Breves*.

GALERÍA DE IMÁGENES

<table>
<tr><td> </td><td>
</td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>Trillo con Altuna</td><td>Trillo con Mandrafina</td><td>Trillo con Enio</td><td>Trillo con Meglia</td></tr>
<tr><td> 
</td><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>Merdichesky, con Altuna</td><td>Marco Mono, con E. Breccia</td><td>Trillo con E. Breccia</td><td>Clara de noche, estatua</td></tr>
</table>

			
"Carnes blancas"	"Neferú". Inédito, parte superior	"Neferú". Inédito, parte inferior	"Chocos con fritas"

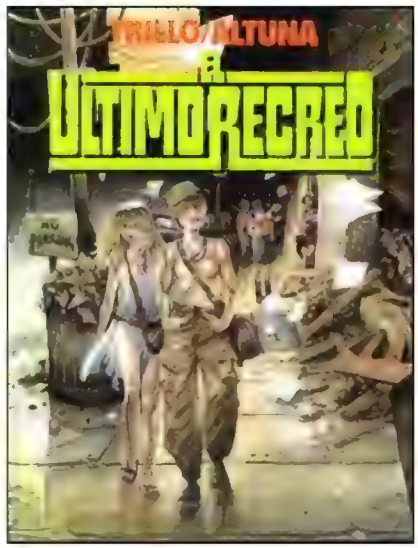
[Ficha: **Laura Vazquez**, para *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

LA METÁFORA COMO ARMA. ENTREVISTA A CARLOS TRILLO.

Entrevista practicada por Manuel Barrero mediante correo electrónico en el mes de julio de 2002.



[Una de las obras más recordadas de Trillo, *El último recreo*, en su edición española. Imagen © 2002 **Horacio Altuna**]

Carlos Trillo es no solamente uno de los historiadores y teóricos más importantes de la Argentina, también es uno de los guionistas más importantes de su país y posiblemente uno de los mejores escritores de cómics de la historia. De su labor prolífica, incansable, y de sus logros damos fe en una ficha aparte. Queremos hacer constar aquí su enorme paciencia y su generosa disposición para responder el agotador cuestionario a que fue sometido, cuyas respuestas constituyen un documento de excepción para conocer la evolución de la historieta argentina desde sus inicios hasta hoy.

UNA MIRADA AL PASADO

Tebeosfera: Desearíamos que la entrevista discurriese de modo que los lectores de *Tebeosfera* conociesen la historia de la historieta en tu país, así que comenzaremos con los inicios del medio allá: ¿Qué importancia y trascendencia crees que tuvo lo publicado en *Caras y Caretas*? ¿Y *Billiken*, fundada en 1919 por Constantino C. Vigil y que servía historietas con talante didáctico, adaptaciones literarias y transposición de episodios nacionales a viñetas?

Carlos Trillo: Después de mediados del siglo XIX, en el período posterior al gobierno de Rosas, un dictador que amordazaba a la prensa, como suele ocurrir, aparecieron los presidentes liberales que permitieron una gran libertad. En medio de ese hecho, llegaron a Buenos Aires un grupo importante de dibujantes franceses y españoles educados en el arte de la caricatura y la sátira. Ellos fueron los que dieron origen primero a *El Mosquito* (de Meyer y Enrique Stein), *Don Quijote* (del español Eduardo Sojo) y por fin a *Caras y Caretas* (del español Eustaquio Pellicer y su compatriota Manuel Mayol), donde se ridiculizaban políticos y costumbres, se observaban los cambios que la inmigración europea iba produciendo en los hábitos de la sociedad y se hacía escuela porque, detrás de esos pioneros "importados" comenzaron a aparecer los grandes dibujantes locales, comenzando a cimentar eso que, con los años, se dio en llamar "escuela argentina de dibujo".

De estos primeros maestros llegados de Europa surgirían, por ejemplo, las primeras historietas nacionales, como *Viruta y Chicharrón* (con enorme influencia de *Happy Hooligan*, de Opper) y *Sarrasqueta* (ambas del español Manuel Redondo). *El Negro Raúl*, la historieta del argentino Arturo Lanteri, apareció tres años después de *Sarrasqueta*, en 1916. Como esta historieta contaba bajezas de las clases altas locales, inmediatamente se hizo muy popular y su dibujante fue convocado por otros editores y crea *Tijerita* (1918) y *Pancho Talero* (1922).

Todos leímos *Billiken* en nuestra infancia. En los años cincuenta era la revista de mayor circulación de la Argentina y su tirada superaba los 500.000 ejemplares. Vigil era un señor reaccionario que escribía máximas de vida para los niños

Don Constancio C. Vigil, fundador de Billiken y Presidente de la Editorial Atlántida, S. A.

(bastante horribles, vistas desde el ahora), pero su publicación tenía, para nosotros, el encanto de la aventura: largos relatos, historietas, un humor ingenuo y entrañable, nos atrapaba semana a semana. Se podrían decir cosas espantosas acerca de la ideología de este antiguo (y aún existente) semanario. Pero nos acercaba a la lectura de algunos viejos clásicos de -por ejemplo- Gaston Leroux, a las historietas norteamericanas (*Billiken* fue el primer editor de Superman en Argentina, por ejemplo), a los relatos de Fola y Vidal Dávila, sucesores seguramente de los personajes de Rudolph Dirks y otros viejos maestros.

T: Sí, pero quien introdujo de lleno los temas y géneros norteamericanos fue Ramón Columba; desde los años veinte con Raúl Roux dibujando aventuras para *El Tony*, y en los treinta con Cazeneuve, Rojas y otros. Has declarado haber repudiado las revistas de Columba ¿creías que llevaban algún mensaje propagandístico implícito?

CT: Las revistas de Editorial Columba no fueron siempre iguales durante su larga vida. Durante muchos años publicaron éxitos del radioteatro, adaptaciones de clásicos, tiras diarias norteamericanas pasándolas al formato de página (con enormes mutilaciones). Pero hubo un momento, después de la muerte de su editor original, Ramón Columba, en que las revistas perdieron su periodicidad semanal y se transformaron en productos machaconamente reiterativos, nimbados de "verdades" ideológicas de tinte reaccionario. No sólo eso, además se fue transformando en una factoría donde un dibujante cobraba diez por página (por decir una cifra cualquiera) si producía veinte páginas mensuales, pero cobraba veinte por página si producía cuarenta páginas. Además, la editorial no restituía los originales a los creadores de los personajes y generaba historias de un maniqueísmo fenomenal. En fin, entre fines de los años sesenta y fines de los ochenta, cuando empezó su vertiginosa decadencia, Columba reinó en los quioscos argentinos y, creo, provocó el desinterés que fue invadiendo a los lectores hasta la extinción de la revista popular de consumo masivo.

T: Volviendo al pasado, a lo gauchesco (lo criollista, la mitología genuinamente argentina)... lo desarrollaron sobre todo: Raúl Roux (con "El tigre de los llanos", en 1929), Enrique Rapela ("Cirilo", 1939), Walter Ciocca ("Fuerte Argentino", 1953), Casalla y Cao ("Cabo Savino", 1951), y luego Oesterheld, Arancio, Roume y otros pocos hasta llegar a la mitología gauchesca que dibujó Breccia para *SuperHUM®*... ¿Se ha echado en falta más historietistas argentinos comprometidos con este apartado de la identidad nacional?

CT: Lo gauchesco constituyó siempre un subgénero, una especie de *western* argentino que, durante décadas tuvo una enorme repercusión. El muy popular diario vespertino *La Razón* debía un buen numero de sus muchos lectores a las aventuras de "Lindor Covas, el cimarrón", que llevó adelante durante décadas Walter Ciocca. Ciocca, como Rapela, el dibujante de "El Huinca", que paseó por otros diarios y varias revistas, eran profundos conocedores del hombre de campo, sabían cómo gauchos e indios ponían los aperos y los estribos a sus caballos, entendían de animales, sabían dibujar el caballo criollo con su particular alzada. Además, las historias que creaban eran muy humanas, aventuras del tipo del film americano *Soldier Blue* se vivían en las páginas de las revistas de historietas décadas antes de ese revisionismo norteamericano sobre el papel de los indios en la historia, etc.

Ciocca, a quien seguramente habrá que recuperar como enorme creador de historietas en Argentina, produjo durante muchos años, en solitario, las historias de "Lindor Covas" (y antes de "Hormiga Negra", también en el diario *La Razón*). Pero también trabajó con un historiador muy documentado, Hugo Portas, en *Misterix* con su "Fuerte Argentino". Y tanto Portas como Oesterheld tuvieron siempre miradas humanistas sobre la historia, y los buenos y los malos podían pertenecer a cualquiera de los bandos. No es casual que, cuando fundó su Editorial Frontera, a Oesterheld lo hayan tildado de nazi, sólo porque en la billetera de los soldados alemanes había fotos de hijos pequeños y cartas que los hacían suspirar de amor...

T: Dante Quinterno fundó *Patoruzú* en 1936, y *Patoruzito* en 1945, demostrando gran olfato para elegir a los equipos creativos y combinando humor y aventura en ambas publicaciones ¿qué opinión te merece esta combinación, en una revistas de talante tan conservador?

CT: Quinterno creó *Patoruzú* con un criterio de estanciero rico. Era un indio pero era enormemente rico y había a su alrededor muchos indios malos, ignorantes, ambiciosos.

Quinterno ridiculizaba a los judíos, los hacía avaros, codiciosos, feos, con sus narices ganchudas. Quinterno editorializaba a favor del conservadurismo que trataba de impedir las elecciones libres en su *Patoruzú*. Pero era, además (tal vez como Hergé) un increíble narrador de aventuras y los personajes de su historieta fueron, todos ellos, grandes pinturas de tipos humanos con carnadura humana. Su revista contenía esa carga ideológica que acabamos de describir, pero permitía a otros grandes autores (que siempre supo elegir con ojo clínico) desarrollar sus maravillosos mundos.

En sus revistas trabajaban Battaglia y Ferro, dos creadores de talla descomunal en la historieta y el humor argentinos. También, Leonardo Wadel, un guionista

enamorado de los viejos folletines decimonónicos que presentaba sus historias con una ingenuidad irresistible. Y entre los dibujantes "serios" descollaban Tulio Lovato con su "Rinkel el Ballenero", Joao Mottini con los movimientos casi animados de su "Aurelio, el audaz", Emilio Cortinas, que dibujaba "Vito Nervio". Y después, Alberto Breccia, que comenzó su increíble evolución cuando, un día, a comienzos de los años cincuenta, cambió la fisonomía de Vito Nervio y lo convirtió en uno de los grandes momentos de la historieta de aquellos tiempos.

Dante Quinterno, sin embargo, no podía tolerar los excesos de libertad que se tomaban algunos creadores. Por eso, seguramente, rechazó las muestras que le había llevado Hugo Pratt para una historieta con mongoles que, a juzgar por los pocos dibujos que se conservaron, habría sido otro gran momento del cómic argentino de los años cincuenta.

T: José Luis Salinas dibujó en *Patoruzú* desde el inicio de su andadura editorial, y también dibujó junto a Foster en *El hogar*. Alex Raymond supuso el modelo de muchos autores estadounidenses; imaginamos que su émulo en el Sur, el pulcramente documentado Salinas, influyó sobre muchos argentinos que anteponían la estética frente a la narrativa en sus obras.

CT: José Luis Salinas fue uno de los más grandes ilustradores argentinos. Sus trabajos para la publicidad y para representar soldados o animales constituyen piezas preciosas. Salinas era un dulce ilustrador infantil y un aguerrido y documentado representador de grandes momentos bélicos de la historia. El gran afán perfeccionista seguramente lo volcó a la historieta. Muchas veces porque simplemente se limitó a "ilustrar" obras famosas de la literatura con enormes textos en cada viñeta (como hacía Harold Foster con *El Príncipe Valiente*). En *Cisco Kid*, una historieta que le encargara el *syndicate* King Features en los años cincuenta y que llevó adelante por muchos años, intentó liberarse del "fosterismo" y realizó, con gran meticulosidad, una de las *strips* mejor trabajadas desde el dibujo en la historia de las *dailies*.

T: Durante los años cuarenta hubo gran presencia de historieta yanqui en la prensa argentina, al menos en las páginas de *Crítica, La Prensa, Noticias Gráficas, La Razón*. *Patoruzito* publicada en aquellos años "Rinkel el ballenero" o "Vito Nervio", que antes citaste, ambas de espíritu nacional pero ya influenciadas por lo americano ¿no?

CT: Lo que en Italia he oído llamar "La escuela argentina de dibujo" es, casi sin duda, la traslación a las páginas de las revistas del remontaje de las grandes historias para diarios que, en nuestro país, se remontaban para su publicación en formato revista. Los dibujantes de tiras diarias norteamericanas de los años treinta y cuarenta, por la velocidad de su trabajo y por el reducido espacio que le ofrecían los periódicos, resolvían las historias con excesiva abundancia de primeros planos, de sugestiones, de utilizar una parte por el todo (como por ejemplo resolver un puerto con una grúa colgando o una batalla con una mano aferrando con fuerza un fusil). De esa forma se dibujó en Argentina durante años para las revistas.

La deformación casi caricatural de esa fórmula la aplicó con ahínco la Editorial Columba, que pedía a los guionistas redundar con los textos lo que, de otra manera, en pos de la legibilidad, se verían obligados a dibujar los dibujantes "perdiendo el tiempo" que les requería la mole de la producción. Teníamos entonces a los Salinas y Arturos del Castillo, que se aproximaban mucho a la ilustración. Y a los dibujantes de gestos más que de ambientaciones. Hace unos años, mostrando a un editor francés los trabajos de uno de los grandes dibujantes argentinos, me dijo: «Este tipo sabe dibujar muy bien la figura, pero no me permite darme cuenta de si sabe ambientar o dibujar escenografía.» El tipo estaba hablando del estilo argentino en general, sin darse cuenta, que estuvo tantos años a años luz de la estética francesa del álbum.

T: Cambiemos de registro: *Rico Tipo*, fundada por Guillemo Divito, reinó en los cuarenta sobre las publicaciones humorísticas argentinas y su modelo de humor blanco fue imitado por algunas de las más populares cabeceras de humor de editorial Bruguera, en España ¿ gustabas de este tipo de humor?

CT: *Rico Tipo* apareció en una época de bienestar de la Argentina, prácticamente su aparición en el año 1945 se correspondió con el nacimiento del peronismo. Y sufrió -cosa que no le ocurría a *Patoruzú*- muchos episodios de censura. Guillermo Divito, un contemporáneo de Ronald Searle en el estilo, se dio cuenta enseguida que tenía que tener cuidado con hasta qué lugar llevaba la crítica de costumbres. Es sabido que ésta termina rozando las jerarquías del poder. Por eso eligió -y eligió bien- centrar sus dardos en el ridículo cotidiano, en el nacimiento de una poderosa clase media, en la belleza de las mujeres. Enseguida se dio cuenta de que en Argentina, aun en los momentos más duros de la censura, el poder de la Iglesia no llegó jamás a censurar un culo bonito.

Yo amé *Rico Tipo*, el tandem Oski / César Bruto, las caricaturas de Abel Ianiro, las estampas porteñas de Calé en su "Buenos Aires en camiseta", las "Chicas" de Divito son, para mí, junto a las revistas *Misterix*, *Patoruzito* y *Hora Cero* y *Frontera*, los momentos estelares de mi infancia de lector de cómics y de humor gráfico.

T: Hagamos historia. Durante los años treinta y cuarenta la Argentina experimentó un gran desarrollo cultural, cinematográfico, editorial, el cual fue roto por la revolución militar en 1943, el año en que tú naciste; y en 1945 subió Perón al poder. *Patoruzito* había aparecido en 1945, como *Intervalo*; *Salgari* surgió en 1947 y en 1948 vieron la luz *Aventuras* y *Misterix*; *Rayo Rojo*, en 1949; *Cinemanía* en 1950, a la vez que *Fantasía*... ¿qué factores se conjugaron para aquella efervescencia editorial durante el gobierno de Perón?

CT: Al ascenso social de las clases más pobres, sin duda. Un niño como yo, muy humilde, hijo de un chofer de taxi, podía leer una revista cada día de la semana. Inolvidable: los lunes *Billiken*, los martes *Pato Donald*, los miércoles *El Gorrión* primero y luego *Hora Cero Semanal*, los jueves *Patoruzito* y los viernes *Misterix*. A

eso se sumaba el diario *La Razón* que mi padre traía todas las tardes con su sábana de historietas y de humor. Y las revistas femeninas y de chismes del espectáculo que leía mi mamá y que, en general, también traían algún cómic. Hoy, la clase media argentina está comenzando a dejar de leer el diario todos los días por la caída vertiginosa de sus ingresos...

T: La revista inspirada por Ponzinibbio, *Intervalo*, según los estudiosos usó la "coartada intelectual" de validar la historieta mediante adaptaciones de literatura clásica a las viñetas. Por veinte centavos brindaba "cómic adulto" ¿qué opinión te merece esta propuesta de Intervalo en particular y esa actitud, en general, de etiquetar la historieta como medio menor?

CT: La "culpa", la "vergüenza" con que *Intervalo* encaró la historieta en sus comienzos logró un efecto extraño: la convirtió en una revista para señoras. Las mujeres, amas de casa muchas, tenían más tiempo para leer las largas parrafadas que acompañaban los dibujos de la adaptación en historieta de *Los misterios de París*, por poner un ejemplo entre mil.

[leer la siguiente parte de la entrevista]

[Entrevista y ficha: **M. Barrero** para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

LA METÁFORA COMO ARMA. ENTREVISTA A CARLOS TRILLO (parte 2)

[leer la anterior parte de la entrevista]

LA EDAD DORADA DE LA HISTORIETA ARGENTINA

T: En *Aventuras*, revista de Horacio Gutiérrez de 1948, destacaban Novello, Verona, Taggino y el autor de "El delator" y de "El jorobado de Notre Dame", un tal Alberto Breccia. ¿Qué opinas de la obra de Breccia previa a *Hora Cero*?

CT: Alberto Breccia no fue un dibujante relevante hasta que dejó de seguir el estilo de Emilio Cortinas en *Patoruzito*. Allí, evidentemente, abandonó la influencia de Raymond para pasarse a los "caniffistas", entre los que ya descollaba Hugo Pratt. Y a partir de allí, los contrastes de blanco y negro se fueron agigantando hasta llegar a sus períodos de deslumbrante expresionismo.

T: Paralelamente, a finales de los cuarenta, llegaron Civita y el equipo de Editorial Abril y pusieron en marcha una revolución editorial. Primero con *Salgari*, plena de autores italianos; luego con *Misterix*, que incluía a Campari y Ongaro y otras tiras también italianas; luego con *Rayo Rojo*. ¿Te infundieron estos tebeos el deseo de ser guionista?

CT: Las publicaciones de Editorial Abril eran las que más me interesaron siempre, desde que comencé a leer. Entre mis primeras lecturas estaban aquellos libros de cuentos -los *Pequeños Grandes Libros*-, de formato cuadrado, que tenían el texto en las páginas pares y el dibujo en las impares y que convertían en "cuento" las viejas historietas de Flash Gordon, de Mickey, de Popeye, de Brick Bradford, de Red Ryder. Y también la colección *Bolsillitos*. Y la aún hoy modernísima revista *Gatito*, donde escribían Oesterheld, Boris Spivacov, Beatriz Ferro, Pedro Orgambide, y dibujaban Csecs, Breccia, Alberto del Castillo, Chacha, todos ellos autores y artistas con gran sensibilidad para llegar a la infancia. A la historia de *Gatito* se sumaba *Inosito* y *Perrito Doctor*, una gran creación de Alberto Breccia que nunca fue reeditada. Y *El pato Donald*, la revista que compendiaba lo mejor de la producción Disney de finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, en la que descollaba (supe muchos años después que era él) Carl Barks con su infatigable imaginería y su impresionante sentido para contar buenas historias.

Leí poco *Salgari* en aquellos años, algo más *Rayo Rojo* y, sobre todo, consumí durante años las aventuras que publicaba *Misterix*. Allí aprendí a reconocer los textos de Oesterheld, que siempre fueron, junto a los de Barks -y sigo hablando de mi infancia y primera adolescencia- los que más me conmovieron y sorprendieron. Y vi el desarrollo vertiginoso de Hugo Pratt. Y conocí la expresividad de Paul Campani que fue sucedido en "Bull Rockett" por Solano López, un dibujante de calidez y dramatismo sorprendente para los ojos de un niño de entonces.

T: "Bull Rocket", junto a "Sargento Kirk", en *Misterix*, junto a "Alan y Crazy", en *Cinemisterio*, y "Lord Commando", en *Rayo Rojo*, son obras todas obras del guionista Oesterheld ¿Cómo recuerdas hoy sus primeras obras?

CT: Me acuerdo perfectamente la compleja relación que el autor establecía entre el personaje protagónico y sus caracteres secundarios. Cuando Oesterheld dijo, en un prólogo a su *El Eternauta* que no concebía al héroe solitario sino al héroe en grupo, no estaba hablando de esta obra capital en su producción, sino de toda su obra.

"Bull Rockett" no podría haber existido sin Bob Gordon, Pig, Mama Pigmy, su misterioso hermano, Curzon, su corresponsal telepático africano. Y "Kirk" no habría sido lo que fue sin el Corto, sin Maha, sin el Doctor Forbes, sin Reina, la chica del *saloon*, sin su grandioso enemigo, Corazón Sutton. Solo Emilio Salgari con su Sandokan me motiva tan poderosos recuerdos de los personajes que rodeaban a su héroe principal.

T: A mi modo de ver, compartido por otros, heredas como escritor la visión que Oesterheld tenía del heroísmo, y de la vida como sucesión de desencuentros y desencantos.

CT: Luca Raffaelli, un gran animador del mundo del comic en Italia, en un reportaje, me hizo notar -y recuerdo que había hecho una larga lista de influencias en temas y personajes de los que yo era autor- cuán marcada estaba mi producción por la de Carl Barks. Me sorprendió mucho, porque Barks fue un autor que leí con devoción. Como Oesterheld. Como después el realismo mágico, o Borges, o Italo Calvino, o Dashiell Hammett, o Chandler, o tantos que a uno van formando o deformando hasta hacer que haga las cosas de determinada manera al incorporarle sus propias vivencias personales, su anclaje social. Uno es todo lo que ha leído, decía Borges, ¿no?

T: O todo lo que ha creado, si le confieres la importancia debida... Muñoz ha declarado que estudió pintura entonces con Humberto Serantonio, a quien ocultaba su labor de historietista. ¿Era culturalmente tan "clandestino" hacer historieta durante aquellos años?

CT: No lo sé. Era un trabajo para ellos y faltaba un tiempo para que los historietistas se animaran a sentirse artistas. Pero de ahí a que lo ocultaran... Tal vez lo escondían los que querían ser pintores, porque estaba muy mal visto en los círculos de la llamada cultura superior que un artista ensuciara sus manos cobrando unos pesos por hacer historietas. Pero yo en los cincuenta y hasta ya entrados los sesenta fui solo un lector de historietas, no conocía los pormenores y vergüenzas de la profesión.

T: Con respecto al humor, Quino ha comentado que entre 1954 y 1964 se les prohibía a los humoristas gráficos hacer chistes relacionados con la religión, con el sexo, con los militares y que «atentasen contra la familia». ¿Conoces de qué manera se llevaba a cabo la censura / autocensura en las redacciones editoriales de entonces?

CT: Los finales del peronismo en el poder (Perón cayó en 1955) fueron años de bastante censura. Pero en el año 1957 apareció *Tia Vicenta* que se encarnizó con los políticos. Y siempre hubo nichos para las revistas con chistes de sexo. Me acuerdo de un par, *Dinamita* y *Cabeza fresca*, que circulaban casi clandestinamente entre los adolescentes en el colegio. Pero eran revistas de quiosco, con periodicidad, se podían comprar a la luz del día. Obviamente, en algunas publicaciones más próximas ideológicamente a sectores eclesiásticos, o políticos, o militares, las censuras funcionaban (y, me parece, siguen funcionando, en Argentina y en el mundo) de maneras diversas.

T: A finales de los cincuenta funcionaba ya la Escuela Panamericana, con magisterio de A. Breccia ¿qué supuso?

CT: Poco puedo decir. No dibujo. No estudié en esas escuelas. Sé que salieron de la Panamericana algunos tipos muy valiosos, como Oscar Grillo, ese genio de la animación que vive en Londres, o José Muñoz. En un ciclo posterior, luego de un cisma en la Panamericana, apareció la Escuela de Directores de Arte (IDA) que dirigía Breccia. Allí aparecieron alumnos con enorme potencia profesional, como Mandrafina. Eran emprendimientos muy serios que barrieron con los cursos mediocres que había habido hasta entonces.

T: El año 1957 marca un antes y un después en la historieta, porque surgen *Hora Cero* y *Frontera,* donde se operaba un alejamiento del maniqueísmo y un acercamiento a una historieta de interés humano, más ambigua, la dibujada por Pratt, Solano, Roume, Breccia, Pavone, Haupt, Moliterni, A. del Castillo. Somos varios los que creemos que la historieta "moderna" surge con *Hora Cero.* ¿Qué supusieron para la historieta argentina y para ti aquellas publicaciones?

CT: El ´57, lo escribimos con Saccomanno en la *Historia de la Historieta Argentina*, fue un año de enorme renovación en el campo de la gráfica periodística. *Hora Cero* y *Frontera* y *Tía Vicenta* se impusieron y marcaron la caída para siempre de algunas maneras ingenuas de contar, de ciertos tics que hasta entonces habían soportado las revistas de los géneros historieta y humor. La ironía sobre los hechos políticos y la maduración temática y técnica de la aventura se impusieron, creo que para siempre.

El ´57 marcó un gran cambio, una nueva fundación. El humor avanzó sobre los diarios, se incorporó como suplementos dominicales, ocupó espacios que nunca volvió a perder. Y la historieta tuvo el problema de los precios. Hacia 1960, o 1961, algunas grandes empresas de cómics de Inglaterra hicieron ofertas imposibles de rechazar a los mejores dibujantes argentinos y eso debilitó a *Hora Cero* y *Frontera* y llevó a la Editorial Columba a masificar su producción disminuyendo la calidad de sus historias. A *Hora Cero* eso la mató. A Columba le produjo una larga primavera en las ventas (sobrepasando los 100.000 ejemplares de tirada su cinco revistas en circulación) porque, seguramente, se dirigía a un público menos preparado y al que no tenían ni la más remota intención de mejorar mostrándole cosas de mayor calidad.

T: Tú comienzas a trabajar en el medio en 1964, durante ese período en el que cerraban cabeceras como *Frontera, Misterix, Patoruzú, Rico Tipo*... Relátanos tus primeras experiencias con Ediciones García Ferre y al lado de Alejandro Dolina, por favor.

CT: Con García Ferré, un gran empresario que había creado el personaje Anteojito, trabajé aportando ideas a sus propios personajes, escribiendo mis primeros guiones, pero nunca sobre ideas mías. Con Alejandro Dolina, hoy un gran comunicador radial y, desde siempre, un escritor talentoso, hicimos muchas cosas juntos. Hasta una obra de teatro que jamás se llegó a estrenar. Con él trabajé en mi primer empleo como redactor de una agencia de publicidad, la del canal 13 de televisión y, desde allí, inventamos algunas cosas que me siguen pareciendo muy divertidas, como los cuentos que narraban las aventuras de "Tony Ávila, el Detective Poeta". Luego, ya en 1972, hicimos una de las duplas de esa extraña revista llamada *Satiricón* donde todos los que escribíamos lo hacíamos en en colaboración (Ulanovsky y Mactas, Guinzburg y Abrevaya, Dolina y yo).

T: Entre los años 1964 y 1968 colaboraste con *Patoruzú*. Háblanos de tu relación con las ediciones de Quinterno.

CT: Yo trabajé mucho en el semanario *Patoruzú*, una revista que a las aventuras de su personaje central sumaba cuentos, notas de color, relatos gráficos, personajes que habían sido sido en décadas anteriores muy populares. Cuando yo empecé a escribir cuentos para *Patoruzú Semanal*, la revista estaba ya en una pendiente pronunciada de la que no se recuperaría. Pero la editorial estaba explorando el gran filón que representaron las revistas apaisadas que traían aventuras completas de El indio Patoruzú, su padrino Isidoro, y el pequeño Patoruzito, con las que produjo un renovado *boom* editorial que supo alcanzar tiradas de cientos de miles de copias. La revista *Patoruzú* desapareció antes de la llegada de los años setenta mientras las monográficas con los héroes creados por Dante Quinterno atravesaron airosas los quince años siguientes.

Nunca conocí a Quinterno, un tipo que cultivaba el misterio y no se dejaba ver sino por sus colaboradores más próximos.

CUADRITOS BAJO LA REPRESIÓN

T: La deposición de Frondizi en 1962 tuvo lugar en un marco de tensión social y algunos profesionales optaron entonces por emigrar: Fahrer, Solano López, Pratt ya en 1964, Blotta en 1966, Oski... Solano López volvió de Europa en 1967 tras su estancia en Londres para fundar su propio estudio con el mismo objetivo: producir aventuras bélicas como longanizas destinadas al mercado británico ¿qué opinión le merece esta forma de hacer historietas?

CT: Dibujantes argentinos en los sesenta se fueron muchos y a una gran cantidad les fue muy bien. Los Estados Unidos albergaron a unos pocos, Europa a los más. Todos coinciden en que se aburrían mucho trabajando para la Fleetway, por ejemplo, pero ganaban muy buen dinero. En el caso de Solano, si pensamos que la historieta es, además de una forma de expresión, un trabajo, no me parece nada más que eso. Era Solano un gran dibujante, un artista importante que, en ese momento, necesitaba ganar dinero y tenía la posibilidad de hacerlo. Creo que todos los historietas de aquella camada han hecho cosas similares. Ahora, no habiendo tantas tentaciones, nos las damos más de autores....

T: Desde que Ongaría asumió el poder en Argentina, según Sastuarin, la historieta se estancó como medio, se estereotipó en su producción, se volvió un producto por lo común maniqueo... ¿Cree que tuvo algo que ver algo el gobierno militar?

CT: La decadencia de esa línea que muchos nos empeñamos en reivindicar, la de *Hora Cero* y *Frontera*, había decaído bastante antes. El mercado estaba dominado por Editorial Columba, por entonces, una empresa reaccionaria, más papista que el Papa donde tenía que estar claro dónde estaba el bien y el mal. La decadencia, en todo caso, fue temática, los factores fueron múltiples (las ya nombradas ofertas del mercado internacional, por ejemplo), y Columba se adueñó de un mercado. O, mejor dicho, expulsó a muchísimos lectores hacia otras lecturas, lejanas de la historieta.

T: Aparte de la singular forma de selección de que Antonio Presa hacía gala en Columba, se ha comentado que allí se obligaba a los dibujantes a imitar el estilo de Casalla y de otros veteranos de la casa (al igual que en Marvel se indicaba a los neófitos que debían imitar a Kirby, por ejemplo) ¿era verdad? Por cierto, en Columba trabajaba Sergio Almendro, que era un gendarme, un "milico" ¿qué implicaciones tenía esto, de ser cierto?

CT: Columba tenía la necesidad de producir, no sé, ochocientas páginas mensuales de historietas. Pedía a los primerizos seguir a sus dibujantes estrella, eso, como hacía la Marvel. De esa manera convertían a manos poco hábiles en eficaces "llenadores" de hojas Schoeller.

Ideológicamente, ya lo he dicho, era una editorial reaccionaria y maniquea. Almendro, puede ser que haya sido un milico. Y Ray Collins un policía. Pero más que la procedencia uniformada de sus guionistas les importaba que los tipos fueran útiles a su rígida manera de contar.

También Oesterheld trabajó bastante para Columba a fines de los años sesenta y ya entrados los setenta, cuando se había desmoronado su emprendimiento editorial y estaba acosado por las deudas. Sin embargo contó, como siempre había hecho, buenas historias. Como había que poner excesivas cantidades de texto, transformó los cuentos breves llenos de morcilla en novelas de gran aliento plagadas de acontecimientos. En lugar de escribir un cuento de 12 páginas lleno de letras superfluas, el tipo condensaba un novelón a lo Dickens, o a lo Stevenson, en esas mismas 12 páginas. Seguramente, su talento pudo más que las rígidas condiciones de la editorial. Estoy seguro de que nunca se ha de haber avergonzado de algo que escribió para Columba.

T: Algún autor ha recordado las mafias que dominaban la distribución de las revistas argentinas durante los años sesenta, y citaba el caso de La Playa, donde José Alegre (un seudónimo) hacía tratos con la pistola al cinto ¿Sabías de estos manejos?

CT: Las historias sobre estas mafias de la distribución de diarios y periódicos son una leyenda aquí. En los años veinte, el diario *Crítica*, para imponerse, debió salir con los camiones de distribución custodiados por hombres armados. La Playa era, y es, el sitio donde los editores llevan todas sus publicaciones de quiosco. Todos los

distribuidores tienen una oficina allí y dan salida a los materiales que llegan cada día de las imprentas. Con la distribución mafiosa puede que hayan tenido problemas los grandes diarios pero no creo que a estos pistoleros del ayer interesaran las revistas de historietas, francamente.

T: En 1968, Masotta y Lipszyc montaron la Primera Bienal Mundial de la Historieta. ¿Qué supuso realmente aquel acontecimiento, qué significó y a qué condujo? Al hilo de lo anterior, entre noviembre de 1968 y enero de 1969 aparecieron los tres números de la publicación teórica *LD* (Literatura dibujada). ¿El esfuerzo de Masotta y sus colaboradores fue importante para la historieta argentina?

CT: Masotta, Oscar Steimberg, Martín Mazzei, Pino Milas, produjeron esa revista memorable para acercar la historieta a la mirada de los teóricos. Mazzei y Milas, dos diseñadores gráficos fuertemente influídos por el comic, hicieron un gran trabajo proponiendo desde el diseño formas emparentadas con las historietas. Y Masotta, por poco tiempo porque murió, y Oscar Steimberg hasta nuestros días, han ocupado buena parte de sus arsenales teóricos para "leer" desde la semiótica, la sociología y el psicoanálisis, a lo más importante de la producción historietística argentina y mundial.

T: Todo lo que hacía Robin Wood era para Columba. Tú, nada para Columba. Yo le veo a él más comercial y a ti más creativo,¿ que os diferenciaba en vuestra visión de la historieta?

CT: ¿Una manera de ver el mundo, tal vez?

Yo hice una carrera menos habitual que otros guionistas de historietas. Primero, porque trabajé con personajes ajenos en las revistas de García Ferré. Después, porque empecé a desarrollar guiones en *Satiricón*, revista paródica que no habría tolerado una aventura clásica. Luego, porque en 1975 estaba trabajando en *Un tal Daneri* y en *El Loco Chávez*. Y poco más tarde porque pude escribir algunas cosas interesantes en *Skorpio*. En 1978 me dieron un Yellow Kid y me iba instalando como autor en territorios más interesantes. Es cierto, Columba nunca me interesó. Es más, he escrito solo y con Saccomanno algunas cosas sobre su maquinaria de producción. Es cierto también, a veces es uno mismo el que obliga a la suerte o a la casualidad.

A todas estas tareas, además, yo sumaba trabajos más o menos permanentes como creativo en agencias de publicidad, que era un ejercicio notable (síntesis – sorpresa – "pum en el ojo") que se podía aplicar a mis intereses como guionista de historietas.

T: Pasemos a otra cosa. *Gente*, revista que cobijó primeramente a *El Eternauta*, había suspendido su publicación en 1969, cuando el panorama político y social era convulso. Algo se avecinaba turbio en la economía nacional y muchos decidieron trabajar para otros editores, como Fleetway: Breccia, Pratt, Del Castillo, Domínguez, Napoleón, Arias, Durañona, Moliterni... En 1970 se rajó Zarate, Sampayo en 1971, Muñoz en 1972. Entre 1971 y 1974 se fueron del país Jiménez, Wood, Trigo... Tú no. Te quedas. ¿Por qué?

CT: En esos años estaba poco enterado de las migraciones y exilios profesionales. Mis primeras historietas como autor integral son de 1973 y es a partir de ahí que comienzo a contactarme con algunos artistas del medio.

Yo me quedo porque estoy trabajando mucho en agencias de publicidad, porque mis primeras historietas con personaje, *Un tal Daneri* y *El Loco Chavez*, son de 1975 y una hace un rápido circuito europeo que no me obliga a irme y la otra se publica en un diario argentino y se trata de una historia de costumbres y de actualidad, así que aquí seguramente la escribiría mejor que viviendo en Milán. Nunca sentí la necesidad de irme. Tampoco sufrí amenazas "serias" que me asustaran en los años de la dictadura. Trigo, recuerdo, se asustó porque él dibujaba

La guerra de los antartes, con guión de Oesterheld en un diario que fue prácticamente dinamitado en aquellos años. *Giménez* vivía en Mendoza, una provincia andina, y siempre dijo que para hacer historietas se tenía que ir de su casa. A Buenos Aires o a Madrid era lo mismo y lo tentaba mucho más la segunda posibilidad porque le abría un mundo profesional mucho más amplio. Tenía razón, por cierto.

T: Columba y otros sellos sobrevivieron durante los años setenta con fórmulas como las de *D'Artagnan, Fantasía, El Tony*... ¿consideras que aquel hacer historieta, más digerible, perjudicó a la historieta argentina en general?

CT: Columba era el cine de Hollywood (más feo, eso sí), ese de los grandes estudios que solo van sobre seguro y producen cosas que han sido probadas con anterioridad. Eso no quita que, paralelamente, exista un circuito más "independiente". Pero, por alguna razón, una de las cuales fue seguramente económica, los artistas con más capacidad de experimentación no crearon circuitos independientes (como ocurre en el cine, donde el artista es muchas veces capaz de poner en riesgo su patrimonio) y corrieron siempre en pos de ofertas que les permitieran vivir dibujando o escribiendo cómics sin el peligro de no poder pagar la tarjeta de crédito a fin de mes.

T: ¿Es verdad que *Hora Cero*, pese a que vendía bastante tuvo que cerrar debido a la tirada clandestina que hacía por su lado el impresor?

CT: Eso se ha dicho mucho. Y me parece que lo creo. Los editores grandes de aquellos tiempos mandaban un hombre de confianza a la imprenta a controlar el tiraje y a romper los "cilindros". Oesterheld dijo alguna vez que él ni sabía que había que hacer semejante cosa...

T: Rubén Sosa y José Muñoz crearon en 1971 un Sindicato de prensa para agrupar a los profesionales de los cómics en Argentina ¿Es verdad que fueron elaboradas listas negras de los dibujantes que participaron en aquella intentona grupal? También entonces se fundó la Asociación de Dibujantes donde militaban Mandrafina, Altuna, Broccoli, Garaycoechea, Macagno, ¿qué se logró con aquella lucha gremial?

CT: No sé, creo que lo del segundo grupo son posteriores. Me parece, visto a la distancia, que intentaban separarse de la Asociación de Periodistas, que cobija a todos los que trabajan en medios gráficos, dibujen, escriban notas, gacetillas o guiones de cómics, en lugar de sumar fuerzas con ellos. Pero no lo tengo muy claro porque aquella organización se llamaba Asociación de Dibujantes, y como no incluía a los que escribíamos guiones nunca me convocaron para ningún tipo de actividad.

T: En tu caso, en 1972 te incorporaste como redactor y guionista a la revista *Satiricón*, una publicación que pese al ambiente político dominante se mostraba agresiva, con mensajes en la portada del tipo: «El demonio nos gobierna» o «El auge de la cultura anal» ¿Qué riesgos pudisteis correr los autores y los directores de la revista; no fue aquello una temeridad?

CT: Eran años de gran efervescencia. Pero *Satiricón* significó un "corrimiento" de los límites de la prensa escrita y durante tres años fue la gran revista contestataria. En 1975 la clausuró Isabel Perón. En ese entonces yo era jefe de redacción de otra revista, *Mengano*, predominantemente de humor, mucho más pacata porque la pagaba un gran editor que no quería problemas con nadie. Me acuerdo que la noticia nos impactó. «Es una desgracia -decíamos, aunque habían descabezado a nuestro poderosísimo competidor-, porque los próximos seremos nosotros». Y así fue, pocos días después del golpe militar de marzo de 1976, levantaron a *Mengano* de los quioscos para siempre por orden de los militares.

T: ¿Tú por qué dejaste *Satiricón* para irte a *Mengano*?

CT: Por una oferta que incluía a mis mejores amigos de *Satiricón*: Dolina, Limura, Amengual, Broccoli. Y a Martin Mazzei, el mítico diseñador de LD, y a Carlos Marcucci, un humorista que aprecio mucho y que es uno de mis mejores amigos. El grupo era muy bueno, estaba Osvaldo Soriano que era un monstruo de la narración periodística, José María Jaunarena, un maestro de periodistas, nuevos humoristas como Sanyú y Serguei. Y estaban Quino, Oski, hasta Breccia, en algún número. Lastima que nos topamos con una censura editorial que no nos permitió desarrollar nuestras mejores ideas...

T: Altuna ha afirmado que Saccomanno y tú os enfrentabais desde *Satiricón* y *Skorpio* al *establishment* de la historieta, que entonces lo constituían Wood, los hermanos Villagrán, Columba, en fin ¿Era así?

CT: Nosotros, Saccomanno y yo, escribimos mucho sobre la historieta. Columba producía esas aventuras adocenadas que atrasaban veinte años con relación a las ya desaparecidas *Hora Cero* y *Frontera*. Puntualizábamos esas cosas. Hacíamos, tal vez, un poco, crítica de cómics. Y como de los cómics se habla solo en revistas de cómics, nosotros lo hicimos desde *SuperHUM®*, desde *El Péndulo*, desde *Skorpio*. En *Skorpio* sin embargo nos limitábamos a hacer crónica, sin entrar en las polémicas de actualidad.

[leer la siguiente parte de la entrevista]

[Entrevista y ficha: **M. Barrero** para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

LA METÁFORA COMO ARMA. ENTREVISTA A CARLOS TRILLO (parte 3)

[leer la anterior parte de la entrevista]

LA DICTADURA, OTRA VEZ

T: Como los españoles y algunos latinoamericanos no lo hemos vivido, no entendemos que ocurre con ciertos mitos de los argentinos: Evita, San Martín..., los cuales apenas si se satirizaron en tu patria. ¿Es cierto que a Copi se le odió por tocar esos mitos en sus obras?

CT: Copi ha sido uno de los más grandes dramaturgos y humoristas que nacieron en la Argentina. Su obra de teatro sobre Eva Perón es impresionante en su captación de los personajes principales, deformados hasta la caricatura para mostrarlos más desnudos.

Siempre hemos tenido esas censuras. Ahora ha mermado. No sé, se me ocurre y corrígeme si es un disparate, al Rey, en España, al comienzo se lo trataba con mucha ceremonia aún en revistas satíricas como *El Jueves*. En cambio ahora le dicen de todo. Aquí poco a poco se va en ese mismo camino. Espero...

T: Otro humorista, Quino, descolló en los diarios argentinos de los setenta, sobre todo. ¿Qué opinión te merece su obra?

CT: *Mafalda* es una creación que significa un antes y un después en la tira diaria humorística. Después de *Mafalda*, nunca se pudo volver atrás, desaparecieron los personajes que se limitaban a desarrollar una única característica (eran cobardes como Purapinta, o de doble mensaje como Falluteli, o avaros como Amarroto). Después de *Mafalda* todo se hizo más complejo, con más lecturas, mucho más profundo. Quino sigue siendo un grande, un humanista, un desencantado. Me ha parecido desde siempre, desde antes de *Mafalda*, un gran maestro.

T: Según Masotta, en 1974 las ventas de tebeos en Argentina llegaron a una cifra doble de la lograda a finales de los sesenta.¿Cómo debemos entender entonces la crisis de los setenta?

CT: Como crisis de censuras, de militares, de asesinados por fuerzas del "orden", de secuestrados y desaparecidos. No eran años fáciles para trabajar en los medios, a menos que fueras un autor de Editorial Columba...

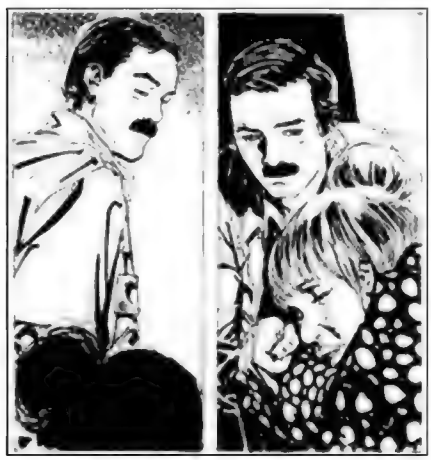
T: Desde el día 26-VII-1975 se publicó *El Loco Chávez* en el diario de Buenos Aires *Clarín*, tira en la que cabe realidad y fantasía siguiendo esa corriente de hacer "aventurable" la realidad. ¿No podría entenderse al revés, como un querer hacer "realismo fantástico"?

CT: La última página de *Clarín* había comenzado a cambiar vertiginosamente en 1973. Se habían eliminado algunas tiras de procedencia norteamericana (*Mutt y Jeff, La Familia Flop*) y se habían incorporado a nuevos autores argentinos de tiras humorísticas. Fontanarrosa, Crist, Caloi, Broccoli.

La página de chistes comenzó a crecer, a ser comentario cotidiano de los lectores, la gente comenzó a leer el diario por la última página. Y allí fue que en el diario decidieron eliminar una historieta "seria", de gauchos, para reemplazarla por algo más moderno. Con Altuna nos conocíamos poco, pero Broccoli, uno de los autores de esa contratapa nos acercó y presentamos nuestro personaje, un tímido intento de hacer un corresponsal del diario en Europa (la realidad argentina nos parecía demasiado pesada para hacer una tira). El proyecto fue aprobado y a los tres o cuatro meses de comenzado, con aventuras que ocurrían en Londres, en París, en San Francisco, en Finlandia, el héroe volvía a su casa por un poco. Y ahí, en cuanto en el aeropuerto tomó el colectivo [autobús] que lo llevaría a casa, descubrimos

que en ese exacto lugar estaba la mejor aventura que podíamos contar, sin superhéroes, sin persecuciones a lo James Bond, simplemente quejándose del precio de las mandarinas y enamorándose de las hermosas mujeres argentinas (que Altuna mitificaba de manera soberbia).

El Loco Chavez pronto estuvo a la altura de las historias humorísticas de esa página y, en realidad, era como un seleccionado de fútbol que funcionaba a la perfección ganándole un partido a los lectores todas las mañanas. Agreguemos que el *Clarín* vendía una cantidad enorme de ejemplares y crecía. Que la censura que siguió después agigantó los pequeños mensajes de nuestras historietas. En esos años, dije alguna vez, decir: «ché, qué cara está la lechuga en el mercado» era tomado casi como una proclama subversiva.



En el Mundial de Fútbol del año 1978, uno de los personajes de la página, Clemente, se convirtió en una bandera de oposición extrañísima: mientras el relator deportivo del régimen militar, José María Muñoz, gritaba que había que ser prolijos y no ensuciar las canchas porque eso era de malos argentinos, Clemente pedía que tiraran papelitos. Y la gente coreaba su nombre y arrojaba papel picado como acto en contra de las directivas del Poder. Contado así, parece una estupidez, pero puesto en el contexto y en el momento fue un verdadero acto de resistencia.

El Loco creció con sus amigos, con Malone que era igual a mi querido Saccomanno, con Balderi que tenía un aire al verdadero jefe de redacción del diario, con Juan, un melancólico separado, con Pampita, una morocha de la que se enamoraron todos los hombres de Buenos Aires. Una amiga periodista me contó que ella leía *El Loco Chávez* para entender por qué le gustaba tanto a su marido. Era como un intento de las mujeres por captar qué misterios albergaba la cabeza de los hombres. En 1982 Altuna se fue a vivir a España y poco a poco fue descubriendo otras cosas más importantes para su carrera, hasta que decidió abandonar la tira. En el diario me pidieron que propusiera otra historia... El final fue muy comentado en la prensa, era un hecho inusual que una historia tan popular dejara de aparecer.

T: Sí. Tengo entendido que hasta caló entre la afición futbolística, pues entre los seguidores del Racing Club, que coreaban «¡El Loco no se va!» cuando decidisteis dejar de hacer la tira.

CT: El Loco era hincha de Racing, cuadro del que era hincha Altuna. Además, hacía años andaba muy mal en las tablas de posiciones siendo un club con enorme cantidad de seguidores. Entonces, este sufrimiento por Racing, que tantos compartían, fue un gran condimento para la historia.

T: Por el año 1975 trabajaste con el Viejo, con Breccia, en *Un tal Daneri*. ¿Cómo fue?

CT: Con Alberto hice varias cosas, la primera fue *Un tal Daneri*, un detective, o más que detective, un pesado, un gorila, de un barrio marginal. Sus historias eran muy fuertes, algunas incorporaban, de rondón, algún elemento fantástico, fue una gran experiencia para mí escribirlas. Luego, hicimos adaptaciones de cuentos infantiles, tratando de llegar hasta las fuentes originales, que son muy crueles. Y también adaptamos cuentos de Lord Dunsany, de Horacio Quiroga. Y hasta hicimos, para la revista *Skorpio*, una historia que se llamó "El viajero de gris", poco conocida fuera de Argentina pero con algunas ideas que todavía me gustan mucho.

T: Desde aproximadamente 1976 en adelante, algunos autores comenzaron a verse muy influidos por los comic books yanquis, caso de Alcatena, Risso, posiblemente Meglia y otros jóvenes autores... ¿Crees que cometen algún tipo de falta de respeto por no mirar hacia los clásicos autóctonos?

CT: De ninguna manera. Los clásicos miraban, también, a los norteamericanos. ¿O no está Caniff detrás de los primeros Breccias y los primeros Pratts? ¿O Raymond o

Foster atrás de Salinas?

T: Razón tienes. Pero insisto en saber si consideras que una obra hecha desde Argentina para otros mercados sigue siendo argentina, o bien crees que la nacionalidad de la obra corresponde al editor que la solicita.

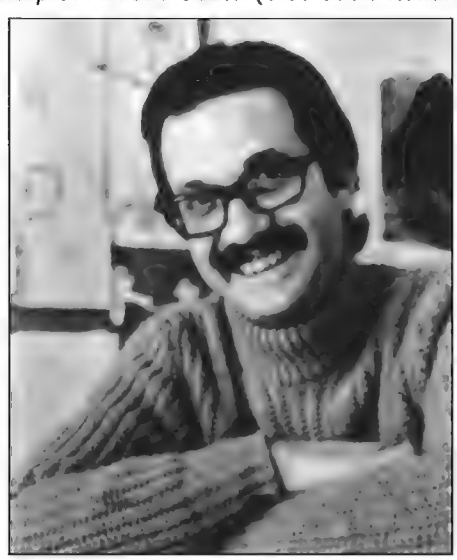
CT: No lo sé. Yo trato siempre de escribir cosas que me gusten. Y aquí, para editores argentinos, he escrito historias que pasan en otros países, y otras veces, he desarrollado para editores europeos historias más latinoamericanas, como *La gran patraña*, por ejemplo, que hicimos con tanta alegría con Cacho Mandrafina. Yo no dejo de ser yo porque esté trabajando para un editor de Singapur, me temo.

T: Desde el 24 de marzo de 1976, que dio el golpe Vitela, se instalaron de nuevo gobiernos militares en la Argentina. A Videla le siguieron Viola, Galtieri, Bignone... Al parecer fue una etapa de censura feroz y de represión. Autores como Benedetto, en 1976, luego Haroldo Conti, Rodolfo Walsh o Francisco Urondo, fueron arrebatados por el poder militar. Más tarde le tocó el turno a Oesterheld...

CT: El silencio era terrible en esos años. Nosotros, con Saccomanno, cuando supimos que Oesterheld estaba desaparecido, decidimos escribir mucho sobre él sin mencionar -no sé podía en los medios argentinos donde colaborábamos- este hecho. Pero durante varios años escribimos sobre su sentido ejemplar de la aventura, sobre el héroe en grupo, sobre sus ideas acerca de las historias que había hecho. Contábamos, milagrosamente, con un material que nos había pedido Antonio Martín para la revista *Bang!* y que jamás publicó, un extenso reportaje del que publicamos partes en sucesivos artículos en *Skorpio*, en *Humor Registrado*, en *El Péndulo* [más recientemente, también en la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* editada en La Habana].

Ese período lo vivimos mal, pero intentando defender nuestro trabajo y nuestros afectos a la invasión de la brutal ofensiva de esos asesinos. Tal vez por esa censura opresiva que nos asfixiaba es que nos pusimos tan metafóricos por aquellos años.

T: Entre 1977 y 1982 escribiste *Alvar Mayor* para Enrique Breccia, con destino a *Skorpio*. Alfredo Scutti (o su socio italiano, Zerboni) manejaba los originales con pericia por los mercados foráneos, disponía de un montante de trabajo adelantado y pagaba mal y tarde. ¿Qué supuso la irrupción de Scutti y su editorial Récord en la Argentina de los setenta?



CT: Record fue una editorial moderna en medio de un mercado del que se había adueñado editorial Columba con sus retrógradas ideas. Trabajé bastante con ese editor que, en el fondo, era tan explotador como Columba (se quedaba con los originales, te hacía firmar contratos leoninos) pero, en el plano de la creación, se podían hacer cosas un poco más interesantes. Nunca se atrasaron en pagarme, debo confesar a mi pesar, porque creo que Scutti es un pirata que ha vivido años con el esfuerzo de todos nosotros durante aquellos años.

T: *Alvar Mayor* y *El peregrino de las estrellas* son algunos de tus trabajos más cargados de melancolía ¿Por causa del toque que imponía Enrique Breccia o por el *statu quo*?

CT: Hablas de melancolía. Yo hablaba de metáfora, de mensajes ocultos. Por ahí son la misma cosa. No me salían otras cosas, tal vez. Había muy poca alegría en esos años de plomo.

T: Sin embargo, pese a la represión existente nacen precisamente entonces publicaciones como las ya citadas *El Péndulo* y *HUM®*. Mas, los militares no

parecen concederle importancia a la clara oposición que mantenía la revista *HUM®*, por ejemplo ¿cómo se explica eso?

CT: Creo que nunca entendieron que desde los chistes y las historietas, los dibujitos esos, se podían transmitir mensajes. No solo bestiales sino también brutos, resultaron estos asesinos. Tal vez no podían ser tan sutiles. Si lo hubieran sido, quizá habrían hecho mejor su trabajo sucio. Quién lo sabe, ¿no?

T: Durante estos años se observó un auge del género negro en varias publicaciones (*Skorpio, El Tony, Tit-Bits, Pif-Paf, Corto Maltés*, *Mengano*), como un revival de Hammet y Chandler, que practicasteis Collins, Wood, Sampayo, Saccomanno y tú mismo ¿Podrías explicar este abrazo sincero a una mítica netamente norteamericana?

CT: *Mengano* solamente publico un par de episodios de *Un tal Daneri*, que ocurría en un barrio periférico de Buenos Aires y no en Los Ángeles. *Skorpio*, como *El Tony* y las otras, pedían que las historias fueran "internacionales". En los setenta la serie negra estaba de gran moda entre nosotros. Supongo que si sumas los dos ingredientes te dan como resultado ese tipo de historias.

T: Por el contrario, en *Clarín* afloró cierto espíritu nacional, pues por entonces había suspendido la tira *Mutt and Jeff* para sustituirla por tiras únicamente argentinas en la contratapa.

CT: Eso fue un progresivo darse cuenta de que el público apreciaba más los humoristas locales que los viejos productos enmohecidos de los *syndicates* americanos, pésimamente traducidos, alejados del alma de quien leía.

T: Hacéis *Las puertitas del Sr. López* desde IX-1979 en el *Suplemento HUM®*. Otra escapada, para hacer aventurable una realidad anodina, disfrazando la crítica social de surrealismo. A mi juicio parece que quisisteis hacer de la cobardía de López algo propio de los argentinos de entonces...

CT: Nunca lo había pensado. Pero la represión interior y exterior y lo poco que nos animábamos en la realidad, algo han de haber tenido que ver.

T: ¿Qué opinión te merece la adaptación que hizo en 1988 Albert Fischerman de *Las puertitas del Sr. López*?

CT: Yo sentía un enorme afecto por Alberto Fischerman, un intelectual del cine, uno de los grandes creadores argentinos del sector. Trabajamos muy bien, nos reímos mucho, la película ganó premios en festivales como el de Vevey, en Suiza, el premio Chaplin, nada menos. La película fue apreciada en Argentina. No sé, no me siento el autor del film, pero no me parece nada mal el resultado. Tal vez el final, una imposición del productor, no haya estado a la altura del resto pero en general me pareció una película lograda.

T: En *La historia popular* (El Centro Editor, 1971), colaboraste junto a Broccoli redactando textos teóricos sobre el cómic. Luego, desde XII-1975, con Saccomanno hiciste la sección "El Club de la Historieta" en *Skorpio* (desde el núm. 15, luego recogida en el libro de Récord *Historia de la historieta argentina*). Háblanos de tu interés teórico por el medio, y de la labor de Sasturain, Steimberg y otros en los ámbitos universitarios.

CT: Todos estos trabajos tenían más de crónica que de teoría. Con Broccoli no trabajamos juntos, él se ocupó de compilar la parte gráfica y yo de escribir el texto, pero con Saccomanno escribir esas cosas era un espacio importante para nuestra propia reflexión sobre lo que estábamos haciendo.

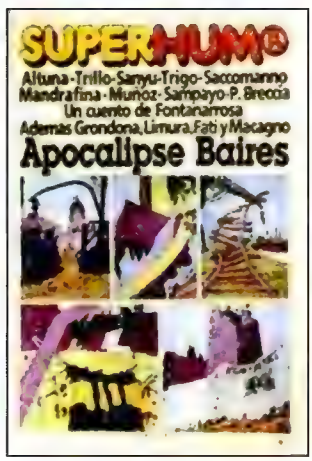
Sasturain ha escrito algunas piezas de las más importantes sobre el género en Argentina. Algunos académicos universitarios, Oscar Steimberg, Jorge B. Rivera y otros, impulsan, me parece a sus alumnos a reflexionar sobre las historietas. He leído algunos trabajos en los últimos años que me parecieron muy serios, como tesis de estudiantes universitarios.

T: Sasturain, Saccomanno y tú asesorasteis desde agosto de 1980 la revista *SuperHUM®*, que se propuso ser eminentemente argentina, sin contaminantes, y

lanzar una mirada a la realidad del país. Cuéntanos sus vivencias allí, las relaciones con Cascioli, los kilombos políticos, el porqué de la marcha de Sasturain.

CT: En *SuperHUM®* escribí varias cosas que me interesaba desarrollar y participé en la selección de los materiales y en la línea editorial. Andrés Cascioli era un editor interesante, que dejaba trabajar bien, pese a su temperamento de diva de la ópera, que lo llevaba a chocar contra sus colaboradores violentamente. Por un choque de esos se fue Sasturain, que después regresó a hacer *Fierro*.

Recuerdo mucho "Bosquivia", una historia que escribíamos a medias con Saccomanno y que dibujaron Tabaré y Fortín, sucesivamente. Era una reflexión sobre la actualidad política de los últimos treinta días y hasta originó algunas cubiertas memorables. En *SuperHUM®* hicimos con Alberto "Buscavidas", una historia que, después de tantos años, acaba de ser publicada en Francia en una edición comentada, y con Mandrafina nuestras historias mudas. Me gusta mucho trabajar con Mandrafina. Nos entendemos muy bien. Las historias mudas fueron un experimento riquísimo para los dos. Hemos desarrollado historias de gran precisión temática, de exigencia para ambos, como *La gran patraña*, y otras de producción, más "alimenticias", como *Spaghetti BROS.* Siempre nos divertimos mucho. Es un tipo muy inteligente, muy sensible y muy culto. Seguramente, después de un paréntesis de casi tres años, en pocos meses comenzaremos un nuevo proyecto que lleva el título tentativo de "Carnes Blancas".



SuperHUM® (mucho más que *Fierro*, que abrevó de un período posterior de la producción de los autores nacionales e introdujo mucho material que había sido producido para otros mercados) produjo prácticamente todas las historietas que publicó. "Buscavidas", "Los enigmas del Pami", "Bosquivia", los relatos desopilantes de Fontanarrosa, todo era hecho especialmente para la revista teniendo en cuenta una lectura de aspectos de nuestra realidad.

SuperHUM® sufrió los avatares de la política de entonces: en un momento, temiendo que volvieran a censurarle *HUM®*, Cascioli nos despatarró un número que estaba ya confeccionado para incorporar notas políticas. A mí eso me pareció una cagada (podría haber sacado otro título) y me fui también. *SuperHUM®* con esa fórmula de notas políticas y cómics duró pocos números y desapareció para siempre...

T: En Ediciones La Urraca publicaste durante los años ochenta varias obras inolvidables, *Merdichesky*, *Las puertitas del señor López, Slot Machine, El último recreo.* Creo que todas ellas poseen un denominador común: actitud de reproche y crítica hacia el gobierno, repulsa manifiesta hacia la manipulación por el poder y cantos a la libertad.

CT: Las revistas de La Urraca y su propietario, Andrés Cascioli, te daban muchas posibilidades de explorar cosas que nadie te publicaría. Uno aprovechaba esa posibilidad. Y hacía algunas cosas distintas a las que se podían hacer en revisas de cómics "normales" o en el diario. Yo pienso que aproveché muy bien esos momentos.

T: Se ha laureado *El último recreo* como lo mejor de la dupla Trillo / Altuna, una historieta de esperanza, de abrazo de la vida, de rituales, de amor puro y verdadero... ¿Es cierto que surgió en octubre de 1981 en una visita que le hicisteis Altuna y tú a Toutain?

CT: No recuerdo muy bien el episodio pero me parece que Toutain me aprobó una historia que me había pedido para dar a dibujar a uno de los artistas que trabajaban con él. Y coincidió este hecho con que Altuna viajó para radicarse en España. Fue así que terminó dibujándola él.

T: Con *Charlie Moon* denotas ya una intención de desarrollar la obra con miras internacionales, ¿quisiste alejarte de una temática argentina?

CT: *Charlie Moon*, en la fantasía de un primer momento, iba a ser *Carlitos Luna*. Pero nos pareció, en aquel momento, que un toque de internacionalidad le iría mejor. Pero no sé si las cosas pierden identidad de origen porque transcurren en Mongolia. A mí me parece que no.

[leer la cuarta parte de la entrevista]

[Entrevista y ficha: **M. Barrero** para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

LA METÁFORA COMO ARMA. ENTREVISTA A CARLOS TRILLO (parte 4)

[leer la anterior parte de la entrevista]

T: Con *Charlie Moon* denotas ya una intención de desarrollar la obra con miras internacionales, ¿quisiste alejarte de desarrollar una temática argentina?

CT: *Charlie Moon*, en la fantasía de un primer momento, iba a ser *Carlitos Luna*. Pero nos pareció, en aquel momento, que un toque de internacionalidad le iría mejor. Éramos unos cuantos los que mirábamos hacia Europa como una posibilidad de desarrollar mejor nuestra obra como medio de vida. Pero no sé si las cosas pierden identidad de origen porque transcurren en Mongolia. A mí me parece que no.

Recuerdo haber pensado -y creo que también escrito- sobre la amistad del Sargento Kirk con sus amigos, el doctor Forbes, Maha el tchatooga, el Corto. Siempre me pareció una amistad tan argentina, tan de quedarse hablando boludeces en los bares para ver si somos capaces de arreglar el mundo, o de compartir desencuentros amorosos con la solidaridad de los amigos, en fin, sería todo un tema: por ejemplo, ¿es *Tex* una historieta italiana o, porque se trata de un *western* se convierte en una historieta americana? Sin embargo son los italianos y solo ellos quienes deliran por el viejo Tex, quienes saben sus latiguillos, quienes conocen, después de más de 50 años de seguirlo con devoción, cada comportamiento, cada tic de su héroe. Jamás el público norteamericano se sintió atraído por este personaje, ni aún cuando lo dibujó Joe Kubert...

T: En la revista *Don,* hubo sitio para textos teóricos como el de Oscar Steimberg aparecido en abril de 1983 (en el núm. 1): "Risa peronista, risa antiperonista" ¿Podrías explicar al público no argentino las implicaciones del peronismo con la historieta, sea por militancia de los autores, sea por el contexto social en que publicaban su obra?

CT: Peronismos hubo muchos. El del primer Perón entre 1946 y 1955, que significó un enorme cambio en la distribución de la riqueza en la Argentina y empujó el ascenso de las clases trabajadoras a una vida más digna. Eso, al tiempo que perfeccionaba una censura férrea que muchos humoristas sufrieron en carne propia. Las historietas, en aquellos años, en cambio, en tanto narraban fantasías y aventuras, tenían una libertad mucho mayor. Y el humor debió refugiarse en el costumbrismo, mientras las revistas políticas debían cerrar porque les cortaban los cupos de papel. El caso más importante fue el de *Cascabel*, un semanario donde colaboraba el dibujante socialista Tristán y algunos escritores opositores, que primero hubo de cambiar de formato por uno más pequeño, luego debió aparecer con la mitad de sus páginas habituales, y terminó desapareciendo "por problemas económicos".

El peronismo de aquellos años clausuró periódicos, persiguió a gente del mundo del espectáculo y trató de convencer a todos, por las buenas o por las malas, de las ventajas de ser peronista. Sin embargo, sin duda, el impulso de la parte social, de la atención hospitalaria, de la pelea contra la pobreza, de la erradicación de enfermedades producida por aquel peronismo fue notable.

El siguiente peronismo fue el de Perón en los años siguientes a su caída, años de encarnizada persecución contra los trabajadores peronistas, con fusilamientos, muertos y encarcelados. En esos años, los que hacían publicaciones clandestinas eran los seguidores de Perón que, siendo una mayoría absoluta del pueblo argentino, obstaculizaban con su presencia a una sucesión de gobiernos débiles que

se sucedían a uno y a otro golpe militar con el que el viejo-nuevo régimen intentaba perpetuarse.

Finalmente, un general, Alejandro Lanusse, presidente dictatorial él, decidió que el peronismo se acababa permitiendo volver a Perón. Era la década del los setenta, Perón era un anciano. "No le va a dar el cuero", pensó Lanusse. Pero Perón volvió, ganó arrolladoramente unas elecciones sin fraude, y gobernó un tiempo con la gente fiel que él había elegido para ocupar el poder ejecutivo durante unos meses. Pero ya el peronismo era una bolsa de gatos rabiosos. Socialistas y fachistas luchaban por el poder dentro del partido. Perón debió asumir como presidente. Y allí tuvo que elegir quién se iba y quién se quedaba a su lado. La fractura fue terrible y, al morir Perón en 1974, la sociedad estaba dividida y los grupos parapoliciales asesinaban a los peronistas que pugnaban por una salida hacia el socialismo.

En esos agitadísimos años, muchos de nosotros comenzamos a trabajar en espacios relevantes de humor y de historietas que había en el mercado. Yo fui Director Creativo de la revista *Satiricón*, un mensuario muy popular, que vendía 250.000 ejemplares y desde donde se satirizaba a la Argentina y al mundo. Estuve allí entre 1972 y 1974, cuando junto con un grupo de compañeros fuimos convocados por un editor muy poderoso entonces, la Editorial Julio Korn, que pretendía sacar una revista que compitiera con *Satiricón*.

La hicimos y se llamó *Mengano*. Allí estuvieron Viuti, Amengual, Martín Mazzei, Carlos Marcucci, Osvaldo Soriano, Carlos Killian, Jorge Limura, Alberto Broccoli, Quino. Pero la revista era muy difícil de hacer porque la editorial tenía publicaciones de espectáculos, de deportes, femeninas, y no era posible tomarle el pelo a casi ningún sector de la agitada sociedad de entonces. Y se fue convirtiendo en una vuelta al pasado, a los tiempos en que solo se podía hacer costumbrismo en el humor nacional.

Satiricón fue prohibida por el gobierno de Isabel Perón, la patética sucesora de Perón en la presidencia luego de su muerte. La censura regresaba a paso vivo. Las derechas más totalitarias ocupaban los entresijos del poder. *Mengano* sobrevivió unos meses a *Satiricón*. Fue clausurada pocos días después de asumir la presidencia de facto Jorge Rafael Videla, el de la triste fama. Y mientras el humor desaparecía de los quioscos, donde había ocupado durante años lugares de privilegio, las historietas, ya encarnadas casi en soledad por la Editorial Columba, seguían su camino con esas historias que ya he descrito. Enfrente, como competidor, tenía a Ediciones Record y a su revista *Skorpio*, donde aparecieron las últimas historietas de Oesterheld.

Los años de la dictadura pasaron, un partido que no era el peronista -de tormentoso recuerdo para tantos argentinos- ganó las elecciones de 1983. El humor opositor había regresado antes, con la revista *HUM®*, donde tantos colaboramos mientras gobernaba la dictadura militar. Tímidamente se había convertido en una tibia forma de oposición, única posible para vender una revista en los quioscos.

Con la llegada del gobierno de Alfonsín, en 1983, *HUM®* se hace furiosamente alfonsinista, antiperonista, y poco a poco pierde colaboradores... y lectores. Cayendo desde muy alto, en una larga agonía que culminó ya bastante avanzados los años noventa, terminó quebrando estrepitosamente.

No se puede hacer humor oficialista, decían quienes veían los intentos del primer peronismo de hacer revistas chistosas a favor de su líder (que nadie compraba y se mantenían con las dádivas de la publicidad oficial). No se puede hacer humor oficialista, dijeron los que vieron en ese motivo la principal razón del derrumbe de la revista *HUM®*. A todo esto, las historietas también habían ido empalideciendo, y el último destello fue la revista *Fierro*, que cerró bastante antes del quiebre de la editorial de *HUM®*, que era quien la publicaba.

Y volviendo al tema de esta extensa parrafada, llegamos al tercer peronismo en el poder, el de Carlos Menem. Nada de censura esta vez, pero en lo político, un plan perverso que fue la semilla de la destrucción que la Argentina padece en estos días.

Conclusión: bajo el nombre peronismo se conocen cosas tan, tan diversas, que es difícil hasta para nosotros, los argentinos, definir a ese monstruo extraño y cambiante. Sin embargo, ser peronista es muchas veces como ser creyente de la Vírgen de la Macarena o hincha de un cuadro de fútbol. Tantísimos argentinos, porque hacen buenos negocios con los peronistas, o porque son pobres y desvalidos y esperan un milagro, seguirán a los confusos y contradictorios candidatos de este llamado "movimiento" que ha teñido casi 60 años de nuestra historia.

LIBERTAD Y CRISIS

T: Desde la toma de poder de Videla hasta que la llegada de Alfonsín en 1983 hay un paréntesis de libertades, pues. Según lo que me cuentas, ¿consideras que Alfonsín pudo ser una suerte de "liberador" para las publicaciones de humor gráfico e historieta en Argentina; crees también que fueron utilizadas en el ínterin dictatorial como instrumento ideológico?

CT: Para el humor y para las historietas menos convencionales, la segunda parte de la dictadura militar permitió desarrollos interesantes. Recuerdo que Oreste del Buono, un relevante estudioso y divulgador de los cómics en Italia, nos decía a Guillermo Saccomanno y a mí en 1980 durante un encuentro en Roma, que nosotros, por imposiciones de la dictadura brutal que nos aplastaba, habíamos perfeccionado la metáfora como herramienta de trabajo. Y que en cambio, en su país, donde al pan se le podía llamar pan y al vino vino, era mucho más difícil alcanzar el vuelo poético de algunas producciones argentinas.

Y hay una cosa cierta, muchas veces, cuando hay poca libertad, el humor y la historieta dicen cosas muy interesantes. Lo cual no nos impide agregar que es mejor ser un poco más estúpido con los chistes pero un poco más libre en la vida real.

T: Desde su aparición en noviembre de 1983, *Cuero* se aprovechó ^si bien brevemente^ de la etapa de apertura inaugurada por Alfonsín añadiendo a sus contenidos más dosis de erotismo ¿Crees que fue aquello bueno para el desarrollo del medio o podría entenderse como algún tipo de vulgarización?

CT: *Tiras de Cuero* fue una revista que precedió un poco a la llegada de la democracia. Se vivían intensamente esas vísperas. Y el editor de *Tiras de Cuero* hacía unos meses venía sacando el mensuario *Don*, donde se publicaban los primeros desnudos integrales de bellezas nacionales. Oscar Steimberg era el director de *Don* y fue, seguramente, quien propuso al editor una revista de historietas un poco más zafadas que la media. En *Don* publicamos, Mandrafina y yo, todos los episodios de "El Husmeante", una serie muy fuerte para los tiempos, con mutantes, racismos futuristas y protagonista desencantado que era capaz de cualquier cosa por echarse un polvo o por efectuarse una elongación peneana (que en aquel tiempo era ciencia ficción).

Tiras de Cuero, como experimento, fue muy marginal y duró muy poco tiempo. No era atractiva para los que habían leído *SuperHUM®*, que esperaban, tal vez,obras más "intelectuales". Ni para los de Editorial Columba, que aspiraban a que su guerrero nubio derrotara por enésima vez al villano de turno.

T: Ya que ha salido el sexo a colación, tu obra *Tragaperras* (*Slot Machine* en Argentina) muestra una especial apetencia por lo sexual, al parecer una asignatura pendiente. En la Argentina fuisteis criticados Altuna y tú por utilizar tanto sexo ¿podrías explicarnos por qué reaccionó así el público de su país?

CT: *Tragaperras* fue hecha, si no recuerdo mal, para Toutain Editor. En Argentina se publicó después y, la verdad, no recuerdo críticas importantes por utilizar el sexo en ese caso ni en otros de ese período. La única historieta que tuvo algunos encontronazos con los defensores del hogar y las buenas costumbres -con hasta una demanda judicial- fue *Clara de Noche*. En una provincia argentina, con gran predicamento de lo más reaccionario de la Iglesia, el periódico que la publica aquí, *Página 12*, debió afrontar una amenaza de juicio y hasta un problema de distribución.

Es una forma de censura como tantas y que se ha aplicado entre nosotros esta de negarse a distribuir una publicación en alguna parte del territorio. La Capital y la provincia de Buenos Aires, que son las cajas de resonancia más fuertes para este tipo de actos, tienen más cuidado en impedir la distribución de un culo bonito o de un artículo que denigra a su gobierno.

T: Siguiendo con esa obra, la historieta "Fantasmas", que aparece allí, discurre por una línea que no entronca con el espíritu del álbum. ¿Sentiste esa necesidad de tratar allí el problema del caciquismo en Latinoamérica, como luego lo desarrollaste en la más cruda de tus obras en el acercamiento a la realidad latinoamericana, *Cosecha Verde*?

CT: Creo que si había un tema en esa historia de *Tragaperras* era la culpa que arrastra consigo un asesino impune. En *Cosecha verde* -o *La gran patraña* como se la conoció, poco, en España (editorial Ikusager)-, la culpa no existía. El dictador y su asesino personal no dejaban de dormir por andar torturando a la gente o por violar a sus indefensas sobrinas apenas adolescentes.

Cosecha verde y su continuación, *Iguana*, fueron realmente trabajos gratificantes. Con Mandrafina estábamos explorando el mundo de los boleros, los lugares comunes del realismo mágico. Ambos conocíamos muy bien el *Tirano Banderas* de Valle Inclán y la obra de Gabriel García Márquez. Y podíamos ironizar, ponernos serios, exagerar, ridiculizar a sus patéticos personajes. El episodio de la noche interminable, el escriba del dictador que convence a las masas que la sobrina violada es una virgen milagrosa, las cavilaciones de Donaldo Reynoso, la muerte del Iguana, el miedo caricaturesco de esas pobres gentes, toda la gestación de estas historias fue divertida, relajada, y con el fondo de esos boleros que se clavaban en el alma.

Cuando me hablas de "necesidad de tratar el problema del caciquismo, etcétera" me siento muy lejos de la pregunta. Uno tiene sus ideas, sus deseos, su ideología. Y hace historietas. Seguramente, por algún mecanismo que ni siquiera tiene que ser consciente, todos los ingredientes que llevamos adentro aparecen de alguna manera y dan lugar a estos interrogantes que no sé contestar con claridad. Trato de contar historias que me gusten evitando, en lo posible, las moralejas.

T: Bien, sigamos cronológicamente. En septiembre de 1984 La Urraca lanzó *Fierro.* Sasturain la mantuvo un lustro, hasta 1988. Para algunos representó la renovación de la historieta en la Argentina, pues fue indicada "para adultos" y entroncaba con lo *underground* ¿Qué opinas de aquellas premisas de partida y de sus pretensiones?

CT: Participé poco de *Fierro* aunque colaboré asiduamente allí. No escribí nunca una historieta especialmente para la revista, así que mis materiales estaban más bien en "la parte internacional" de la publicación. Es más, ni siquiera argentinizaban nuevamente los textos que habían sido "españolizados" por editores de tu país.

Fue, sin duda, una gran revista que ofreció posibilidades de publicación a muchos que estábamos haciendo nuestras cosas para mercados lejanos a casa. Y, sobre todo, permitió expresarse a una generación de nuevos autores. En aquellos años también las revistas de Toutain decían "para adultos". El viejo prejuicio de que si es una historieta debe ser para niños hizo que en muchos países se agregara ese letrero para no tener problemas con las censuras que siempre tiene algo para decir. Juan Sasturain es un autor de enorme talento y un muy agudo editor. Creo que con *Fierro* llegó muy alto en esta segunda cualidad suya.

T: En los ochenta trabajaste mucho para el mercado europeo. Con el español Jordi Bernet desarrollas gran cantidad de trabajo: *Custer, Light & Bold, Ivan Piire, Cicca Dum Dum.* En todas ellas se observan trazas de erotismo o argumentos abiertamente dirigidos al mercado del cómic X. Bernet es un gran dibujante de minas, desde luego ¿qué tal tu trayectoria de colaboraciones con él en este sentido?

CT: Jordi es un dibujante descomunal, creativo, cambiante, fuerte. Indudablemente, los editores se han quedado con el "Jordi para adultos" aunque en algunos de sus dibujos hay una poesía, una lírica pasión por los temas poéticos que alguna vez, espero que pronto, pueda desarrollarse más integralmente.

Custer está muy alto entre las que prefiero de mi producción. Fue, en su momento, un trabajo de guión muy elaborado, con cruces y repeticiones que tenían sus dificultades a la hora de ser narrados. El tema no estaba de moda por entonces y lo que después se convirtió en un lugar común de la industria del espectáculo, era por entonces pura ciencia ficción. Y tenía, como trasfondo, una historia de amor y desencuentro.

Light & Bold tenía cierta poesía brutal en esa recreación de La Bella y la Bestia en clave de violenta historia de amor. Tenía un narrador en off, *Light & Bold*, que estaba asqueado de lo que se veía obligado a contar. Bold fue uno de los personajes más personales y diferentes que dibujó Bernet.

Ivan Piire nos gustó mucho. Y era nuevamente una historia de amor a través de los siglos, con ese clima gótico, ese pincel seco de Jordi en su plenitud. Y hasta aquí hemos enumerado 3 historias de amor en nuestra producción conjunta con Bernet. A la que podría sumarse *Clara de noche*, historia que arrancó cuando Gin, de El Jueves, nos encargó una historia de puta madre y no se nos ocurrió nada más genuflexo que presentarle los cuentos de una puta que es madre.

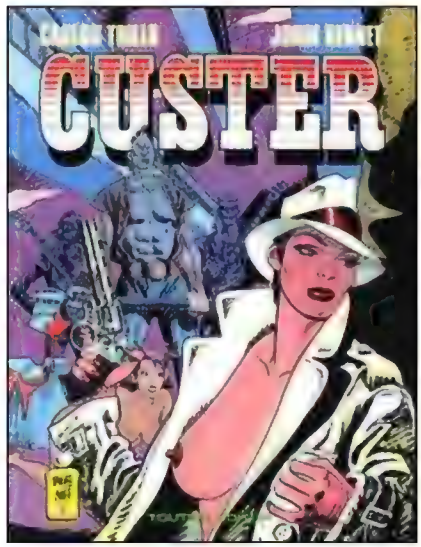
Cicca Dum Dum, de la que estamos promediando la cuarta historia de 64 páginas, está encuadrada más en esa categoría que dices, la del erotismo. Me siento siempre muy cómodo trabajando con Bernet. Es de esos raros dibujantes que te sorprende con los resultados, llenando de color los blancos y los negros como pocos.

T: En el caso de *Custer*, su argumento se anticipó a las prácticas de los medios audiovisuales en sacar partido del morbo de lo cotidiano, en despojar de intimidad al individuo ¿no has pensado en sacar partido de las productoras de programas televisivos como *Big Brother* o similares?

CT: Te decía recién: eso de "una cámara invade la intimidad de alguien" era ciencia ficción en 1985, antes de *Big Brother* y de *Truman Show*. Hay un productor italiano que está llevando adelante el intento de producir una miniserie de televisión con *Custer*. Los guiones están escritos por un grupo de jóvenes muy talentosos. Es curioso observar cómo lo ven ellos "después de *Big Brother*", ficcionalizando algo que los reality shows ya han fatigado hasta el cansancio.

T: Con el dibujante Ernesto Gracía Seijas trabajaste en *El negro blanco* para *Clarín* durante casi una década, diariamente, hasta que de repente os echaron. ¿Se agotaron las ideas o cambió la política del periódico; qué pasó?

CT: Un día nos llamaron para pedirnos que termináramos en una cantidad de tiempo preciso (18 días, 22, algo así) porque iban a poner una nueva tira que les habían propuesto. Y allí se terminó a las apuradas y sorpresivamente *El negro blanco*.



T: OK. Dejemos de lado los periódicos... ¿Qué opinión te merecen las jóvenes propuestas de los años ochenta *Undercomix, Novacomix, El Tajo* o *Comic Magazine*?

CT: Nunca había oído nombrar las dos primeras. *El Tajo* fue un intento fallido y mediocre del editor de *Skorpio* de hacerle sombra a *Fierro*, si mal no recuerdo. *Comic Magazine* fue una revista que me gustó. La hacían Javier Doeyo, Fernando García y Andrés Accorsi, gente que amaba las historietas y tenía muchas ganas de hablar de ellas.

T: Se ha dicho que entre 1985 y 1989 se fragmentó el público lector de historietas en la Argentina y fenecieron algunos modelos editoriales. Al final de la década de los ochenta cesó el éxito del cómic "para adultos" en Europa también, sufriendo en paralelo la crisis de las revistas seriadas, o de continuará, en España, Francia y Argentina. ¿Crees que la razón fue la misma en los tres casos? ¿Porqué y cómo crees que se produjo el proceso de crisis?

CT: Hubo un momento en que lo que proponían (proponíamos) autores y editores se fue alejando de las necesidades del público. Las revistas seriadas con muchos personajes en cada número se fueron debilitando y nadie atinó a pasarse al monográfico que, parece, es lo único que funciona en el mundo actualmente. En Argentina casi no existieron las revistas de personaje único. En cambio en Francia con los álbumes y en Italia con los títulos de extensas aventuras de un solo y único héroe, la historieta sigue bastante viva. Los editores, en general, se resisten a los cambios. Piensan: «mi revista vende cada vez menos, pero si la cambio tal vez venda aún menos, así que seguiré igual». Y piensan eso hasta el fin.

T: En torno a la crisis, el hecho de que fueran surgiendo más historietas para adolescentes, sobre drogas, con cierta pulsión por personajes con grandes tetas, superhéroes ¿es una consecuencia del avance de la globalización?

CT: Yo veo que sigue habiendo muchas historietas inteligentes, originales, bien trabajadas, sin grandes tetas, sin drogas y sin músculos anabolizados. En general, esas permanecen por más tiempo en el interés de los lectores. La globalización, espero, desaparecerá antes que esté totalmente globalizado el cómic. Es tan rico el mundo de los manga, de los héroes yanquis, de los relatos franceses, de las sagas populares italianas que: ¿por qué tratar de hacer uno solo con todo? Es como pretender que Schwarzenegger trabaje en una película iraní.

No, por favor.

[leer la quinta y última parte de la entrevista]

[Entrevista y ficha: **M. Barrero** para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

LA METÁFORA COMO ARMA. ENTREVISTA A CARLOS TRILLO (y quinta parte)

[leer la anterior parte de la entrevista]

LOS NOVENTA

T: Háblanos de tu idea para el proyecto cinematográfico *Ya no hay hombres,* que dirigió Fischerman en 1991.

CT: Alberto Fischerman fue un hombre de cine muy importante en la Argentina: un outsider en los setena con su extraña y marginal *The Players vs. Los Ángeles Caídos*, un precursor en los ochenta con su *Los días de junio*, donde decía algunas de las cosas más inteligentes y profundas que el cine argentino dijo sobre la dictadura militar, un documentalista notable analizando la obra y los días argentinos de Witold Gombrowicz. Y, entre mediados de los ochenta y su muerte, acaecida a mediados de los novena, un gran director de cine industrial. A esta etapa en la que se había empecinado en vivir como director de cine solamente, cosa muy difícil en la Argentina entonces, corresponden *La clínica del doctor Cureta* y *Las puertitas del señor López*, dos películas muy populares, que batieron aquí récords de recaudación.

Yo quería y respetaba a Fischerman, un hombre de gran inteligencia con el que, además, escribimos un guión basado en *Caspar Ruiz*, una *nouvelle* de Joseph Conrad, que para mí fue un gran aprendizaje. La película nunca se llegó a hacer, pero desde entonces, nos encontrábamos con alguna frecuencia para hablar de cine y de historietas. Fue durante una cena que le tiré la idea que le sirvió de punta para *Ya no hay hombres*. Pero fue solo eso, 20 palabras dichas después de dos o tres copas de buen vino. Y aparecí en los créditos como autor de la idea. Cosas de la amistad, que le dicen...

T: *Boy Vampiro* es una obra de calidad más que estimable pero que en su distribución por España no obtuvo demasiado aprecio. Sí ha sido más aplaudida *Video Inferno.* Tus trabajos, con Risso: *Fulu, Simon, Borderline*, que sí aparecieron en Francia, no los conocemos aquí. ¿Podrías comentarnos tu colaboración y trato con Risso hasta la más reciente obra conjunta, que creo que es "Los misterios de la Luna Roja"?

CT: *Boy Vampiro* en español no creo que esté lo suficientemente difundida. Sólo hubo una colección de pequeños comic books argentinos, que no serán más de 5, unas pocas páginas. La historia completa consta de 4 tomos de entre 80 y cien páginas cada una. En Francia ha salido en 4 tomos por Albin Michel y en Italia, luego de aparecer hace algunos años en revista semanal, está siendo repropuesta en albumes por Edizioni Il Grifo, que está a punto de publicar el segundo. *Video Noir* apareció, sí, en España, luego de hacerlo en Italia y Francia en ediciones más lujosas.

Una de las cosas que hicimos con Risso, *Chicanos*, apareció en Italia en revista y fue publicada en un primer álbum de 200 páginas por Vents D'Ouest en Francia en su fallida colección de blanco y negro. La segunda parte, con el título "Tabasco Blues", fue publicado por Albin Michel. Actualmente, parece inminente que un editor italiano lo reproponga en 4 tomos, conservando la historia tal cual fue escrita y dibujada originalmente.

Chicanos es una nueva mirada al mundo de la discriminación. La protagonista es una mexicana que trabaja como detective privada en New York, y suelen confundirla con la mujer que hace la limpieza... Nuestra obra con Risso, en Francia e Italia ha sido muy vista.

Falta aún publicar *Los misterios de la Luna Roja*, que es una historia hecha originalmente para una muy popular revista para niños de Argentina, *Genios*, que vende más de 200.000 ejemplares semanales. Nuestros contactos editoriales con los productores de álbumes para la infancia no son muy fluidos en Europa, parece.

Así que hay varias cosas, entre ellas las 3 historias de Luna Roja y Borderline que no han tenido gran difusión fuera de Argentina. Con Risso hemos trabajado mucho juntos, desde Fulú, que se produjo entre 1988 y 1990. A lo largo de estos años Eduardo nos ha sorprendido con saltos acrobáticos en su calidad que lo han ido posicionando como un joven maestro del blanco y negro. Hace un tiempo que no hacemos nada juntos, él está con su *100 Bullets* a todo vapor ya que dibuja y entinta un comic book completo todos los meses.

T: En España leímos gustosos *Sick Bird*, la obra dibujada por Juan Bobillo. Mas, desconozco algunas de tus colaboraciones con él: *Chocolate con Fritas,* o *Martin Holmes* (ésta, de 2000 y de 2001). ¿Podrías hablar, para el público español, un poco de estos trabajos?

CT: *Sick Bird* es una serie de 3 albumes que nos fue encomendada para una distribución internacional por Ervin Rustemagic de SAF. Es la historia de una joven que se esconde de sus perseguidores en el lugar más visible del mundo, en el cuerpo y la cara de una modelo de éxito. Desde ese escondite tan particular, organizará una venganza.

Es una obra trabajosa, con cambios escenográficos importantes y que deben ser rigurosos. Tiene algunos personajes muy fuertes, que con Juan nos ha gustado mucho desarrollar.

Chocolate con Fritas, que está totalmente inédita pero ya completa, es una historia con dibujo más humorístico. Unos niños sextillizos descubren, una mañana, que sus padres han desaparecido. Son pequeños, tendrán 8, 9 años. E imaginan que a sus progenitores los han abducido los marcianos. Y si bien son idénticos entre sí, cada uno de ellos posee una habilidad que lo distingue del resto y es esto lo que les permite avanzar en una caótica y desgraciada investigación.

Zachary Holmes (Martin Holmes era su nombre en la revista Genios) ya ha sido publicada en Italia, en Francia, en Alemania, en Holanda, en Estados Unidos. Hemos desarrollado 2 aventuras de 44 páginas cada una y ahora nos están urgiendo con una tercera. Resumo: un chico, de apellido Holmes, finge ser sobrino del famoso Sherlock para seducir a una niña. Watson es una rata blanca. Moriarty es un fantasma cruel que intenta matar a la reina Victoria. Hemos disfrutado mucho haciéndola. Y Juan Bobillo es otro dibujante importante, lleno de ideas, y con un mundo enorme por delante, ya que acaba de cumplir 27 años.

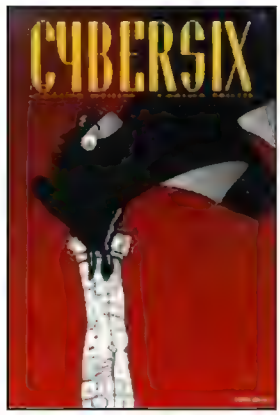
T: Tampoco ha llegado aquí, todavía, tu trabajo con Fahrer, *Yo no me llamo Wilson,* elaborado previa petición de Casterman ¿Podrías comentarlo someramente?

CT: *Yo no me llamo Wilson* es la historia de un detective paranoico. La idea de que los paranoicos son los mejores detectives porque no se les escapa ningún detalle, me la dio un gran amigo italiano, psiquiatra, que trabajó analizando las conductas íntimas de los espías en tiempos de la guerra fría. El tema es: qué de todo lo que ve y siente Wilson (que ni siquiera se llama así) es verdad y qué forma parte de su tortuoso universo imaginario?

De *Wilson* acaba de publicarse el segundo tomo. El tercero está previsto para el otoño europeo de 2003. La serie está planeada en 5 álbumes, en principio.

T: *Cybersix* fue una obra generada para Eura, una historieta de consumo, de vasta producción acelerada. En la *Skorpio* italiana funcionó tan bien que pronto obtuvo título propio. En España funcionó fatal... ¿Conoces la clave de esta diferente acogida?

CT: Las revistas Eura, pese a que están en caída desde hace años porque eso es lo que les ocurre a las revistas que ofrecen muchos fragmentos de personajes diversos, son todavía bastante populares en Italia.



Nunca fue un éxito, *Cybersix*. Las ventas italianas arañaban apenas los 18-20.000 ejemplares por título, lo que para ese mercado masivo de quiosco es poco. En Argentina se publicó poco, pero es muy recordada. En España Planeta-DeAgostini publicó muy pocos títulos, en blanco y negro. En Francia, en cambio, Vents D'Ouest hizo 12 álbumes de 200 páginas cada uno.

No me atrevo ni a pensar por qué una cosa que gusta en Italia no gusta en España. Es parte del misterio de esta profesión, creo.

T: Siguiendo con protagonistas femeninos, Clara de Noche, el personaje para *El Jueves,* obtuvo un aprecio enorme desde 1992. Pero ¿por qué la colaboración, en los guiones, con Maicas?

CT: MAICAS es un formidable *gagman*. Hace humor gráfico de ese de un cuadro único. Escribe remates a las situaciones de varios cómicos de la televisión argentina. Es un tipo capaz de "cerrar" una historia que a mí, en esos espacios breves de las 2 páginas, me cuesta mucho. En general trabajamos así: yo pienso la historia y él pone el final. Funciona, funciona muy bien.

T: Wood decía, en 1994, que Columba había dado un viraje hacia las publicaciones tipo *Skorpio* y que había hecho un disparate ¿observó usted ese cambio en la filosofía editorial de Columba? Por cierto, que es paradójico que en años recientes aparezca publicado tu nombre en revistas que llevan el sello Columba, a lo cual siempre te mostraste reacio ¿A qué es debido?

CT: Sí, en la etapa de la caída final de Editorial Columba, como ahogados intentaron echar mano a otros materiales distintos a los que publicaban sus revistas (y con los cuales estaban en caída libre) para matizarlas un poco. Consiguieron esos materiales, que fueron editados "a lo bestia", a la Columba, sin preparar a los lectores ni decirles nada. La caída libre continuó.

Yo publiqué algunas pocas cosas en esa editorial en ese período, en general por iniciativa de los dibujantes. Risso y Mandrafina habían trabajado con ellos en el pasado y, como se trataba de una sola venta por una única publicación (y no una cesión de derechos para siempre, como ellos hacían firmar a sus autores cuando eran fuertes y estaban gorditos), yo accedí a venderlos.

Las condiciones de debilidad los llevaron a aceptar nuestras condiciones. Y tal vez sea cierto que nuestro material era tipo *Skorpio*, pero también es cierto que el tipo Columba ya no daba más y cuando intentaron regresar a él, duraron muy poco tiempo más.

T: En esos años noventa, Sastuarin, De Santis y Lima, desde Colihue, edita libros de cómics interesantes y poco comerciales, *Max Cachimba, Sherlock Time, La Guerra de los antartes*... ¿Qué opinas de esta actitud editorial poco menos que suicida; el revivalismo es necesario hoy?

CT: Es difícil encontrar historietas completas, sólo se hallan fragmentos, viejas revistas, con números salteados. La idea es buena, republicar todas esas obras que habían salido por entregas y que algunos querrían ver completas. La colección no fue tan mal, algunos de sus títulos, sobre todo los de Alberto Breccia con Oesterheld: *Mort Cinder, Sherlock Time*, vendieron varias ediciones. *Cosecha Verde*, de Mandrafina y yo, todavía no llegó a vender mil ejemplares, varios años después...

T: ¿Qué opinas de los movimientos fanzinistas de los años noventa, *Comiqueando, Suélteme!, Oxido de Fierro, Lápiz japonés...*? ¿Y de obras teóricas recientes, como el *Manual de la historieta argentina* de Niño Rodríguez o la obra de Yudith Gociol y Diego Rossemberg?

CT: *Suélteme!* fue una revista muy buena, con humoristas de la nueva generación atiborrados de cosas diferentes para decir. *Comiqueando,* una revista que tomó la posta de esa que nombramos antes, *Comic Magazine*, y llegó a ser un intento

comercial posible hasta que la crisis terminó matándola. *Lápiz japonés* era realmente interesante, bien dibujada, bien diagramada, una revista fina y llena de inteligencia que ha de haber vendido poco y costado bastante.

Al Niño Rodríguez lo conozco solo como dibujante y me gusta mucho. *La historieta argentina, una historia*, de Gociol y Rosemberg es un libro muy trabajado por dos personas ajenas al medio, que se metieron a investigar en archivos y a hablar con autores hasta obtener este libro que me parece fundamental para comprender la historieta que consumimos los argentinos en los últimos 100 años.

T: Ajá; y otra duda: ¿Qué es la HACHA, una asociación?

CT: *HACHA* fue una revista que, con un criterio próximo a los fanzines, fue publicada por algunos importantes profesionales argentinos del cómic. No les fue bien, para no desentonar con los resultados generales de los últimos años en el sector.

T: Vaya. Ahora una opinión personal: La obra publicada recientemente en España de Julio Cortázar *Fantomas contra los vampiros multinacionales* está formulada como una mezcla de cómic y literatura, ¿qué relación ves -si la hay- entre la historieta argentina y la obra de Sarmiento, Hernández, Lugones, Arlt, Estrada, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Juan L. Ortiz, Oliverio Girando, di Benedetto...?

CT: Seguramente, autores de cómics argentinos y escritores argentinos han tenido orígenes comunes. En la historieta, como en la novela o en el cuento, están las intenciones testimoniales, los intentos de bucear en las raíces de la nacionalidad, las aproximaciones a lo fantástico, la necesidad de exprimir la ficción a partir de la vida, o de sacarla de otros libros.

Tal vez los testimonios de Sarmiento sobre lo que él llamaba "los bárbaros" de su época y una historieta como *La guerra de los antertes*, de Oesterheld y Gustavo Trigo, tengan en común la necesidad de dejar testimonio. Y probablemente a cada autor literario se le pueda poner al lado una obra de esto que Masotta llamaba la "literatura dibujada": *Mort Cinder* se emparenta con Bioy Casares, *Patria Vieja* con Hernández, algunas historias de *Fierro* con la temática de Arlt, en fin, los argentinos tenemos orígenes comunes, "bajamos de los barcos", como decía la canción...

T: "El contorsionista", con Mandrafina, sirvió de base para un filme. Y también hay interés por parte de Miramax de adquirir los derechos de tu obra de 1996 *Brujas!* Parece como si tu obra resultase apetitosa para los productores cinematográficos ¿a qué crees que es debido?

CT: José Luis Campanella, quien después dirigió en Estados Unidos *El niño que gritó puta* y en la Argentina *El hijo de la novia*, hizo con *El Contorsionista* un experimento de 22 minutos a la manera de las viejas seriales de televisión como *Twilight Zone*. Con Mandrafina solamente lo autorizamos a llevarlo adelante, era un trabajo para la Universidad y no una cosa comercial. Salió una pieza realmente muy buena, fuerte y profunda que recibió premios y honores. Pero nosotros solamente entregamos la breve historia que sirvió de punto de partida a su film.

Creo que el cine y la televisión miran a la historieta, a veces con más intensidad, otras con menos. Mis experiencias han sido en general buenas: con Meglia vendimos *Cybersix* para una serie de dibujos animados coproducidos por una empresa japonesa y otra canadiense. Se hicieron 13 episodios y tal vez, si las dos productoras llegan a un acuerdo luego de un litigio que han tenido sobre los derechos de cada una sobre la obra, hagan otros 13.

Ya hemos hablado de *Las puertitas del señor López*. Habría que agregar *El Loco Chavez* del que, en tiempos de la dictadura militar, 1978, se intentó hacer una serie teleteatral en Argentina. El resultado no fue bueno, pero además la obra fue prohibida porque, según el coronel que manejaba entonces la cultura, el Loco era "un mal argentino, porque no le hacía caso al jefe y le gustaban las mujeres".

Varias veces, con Jordi Bernet hemos opcionado *Custer* y *Light & Bold*. Ambas parecen estar ahora en carrera hacia la pantalla, veremos si llegan. *Brujas!* está

siendo trabajada por Miramax, es cierto. Es una obra muy ligera y deslenguada con el clásico tema de la niña que será bruja pero con una vuelta -espero- original en el asunto. Hay en este momento alguna posibilidad con *Zachary Holmes*, la historieta infantil que hicimos con Juan Bobillo y con *Boy Vampiro*, que dibujó Risso.

Hay estudios de animación que tienen en carpeta Neferu (la historieta con gatos que está terminando de dibujar Peni) y *Hyter de Flok* (un cuento que avanza de un mundo mágico al mundo real que dibujó Domínguez y del que Albin Michel publicó dos tomos a color).

No soy el único al que le pasa esto. Este es uno de esos momentos en que el comic es muy interesante para el cine.

ARGENTINA, HOY.

T: En tus más recientes producciones se observa que cultivas argumentos algo más risueños y humorísticos, como el reciente *Neferu,* con Peni, o *Chocolate con fritas,* con Bobillo, o *Viejos canallas*. ¿Te encuentras más cómodo escribiendo cómics de humor hoy, pese a la situación cotidiana?

CT: Me parece que siempre he estado un poco en contra de la redundancia. Decir en un cómic "las mandarinas están caras" porque las mandarinas están caras, es agregar poco a lo que dicen los titulares de los diarios. El humor a mi siempre me resultó una herramienta atractiva a la hora de trabajar. Eso no quita que buena parte de mi producción no lo tenga. De lo que estoy haciendo se me ocurre *Sick Bird* y *Wilson*, que son historias más próximas a la serie negra. Pero si tienes como coequiper a dibujantes como Peni, como Juan Bobillo intentando un estilo más paródico u Okif, en el caso de nuestra tira diaria *CaZados*, sería un desperdicio no subrayar esas posiblidades expresivas que ellos tienen con un guión oscuro y lóbrego.

El tono de *Viejos Canallas* es algo que a mí me gusta mucho. Esos asesinos ridículos, capaces de llorar porque se han hecho una mancha de tuco en la corbata mientras son también capaces de asesinar a su abuelita por un puñado de dólares, me gustan mucho.

La parodia suele esconder la mejor crítica y los dardos más envenenados. Y en esto de la "literatura dibujada" son siempre los humoristas quienes llevan la bandera de la resistencia más alto que ninguna historieta.

T: ¿Qué opinión te merecen los jóvenes y arriesgados autores / editores actuales: Liniers, Mosquito, *El Caballero Rojo*, los autores de La Productora.

CT: En estos tiempos en que no hay editoriales que te paguen el aprendizaje (porque casi no hay editoriales) es notable el esfuerzo que hacen todos ellos. Poco a poco, hasta los más profesionales, se van dando cuenta de que en toda obra que inician tienen que arriesgar la posibilidad de ganar muy poco o nada de dinero. El mercado del comic se va trasladando lentamente del quiosco a la librería y uno sabe bien que muy pocos escritores reciben adelantos como para vivir holgadamente de su obra.

Pero esto no va a matar a una forma de expresión tan importante como la nuestra. Cambiarán, eso sí, algunas viejas reglas de juego.

T: A este respecto parecía responder tu frase: «No hay manera de terminar en la Argentina con los historietistas marginales» ¿Sigue pensando que en cierto modo tienen un papel clave en el devenir histórico cultural de la nación?

CT: Es en los márgenes que está las nuevas ideas. Si no hay compromisos económicos ni ideológicos con ningún capitalista, uno puede crear casi en estado puro. Y ser Lautreamont, o Sade, o Robert Crumb. Ojalá lluevan muchas semillas en ese terreno.

T: Comentabas en una entrevista que en la autoedición a uno le guía el placer. Eso te ocurrió con *Puertitas* y el *Cybersix* argentino. Pero, hoy, ¿es aún posible que te permitas ese placer, a la vista de lo ocurrido con El Globo Editor y lo poco que vende, por ejemplo, Colihue?

CT: Quise decir, seguramente, que en el momento de *Puertitas* y de *Cybersix*, nosotros estábamos haciendo mucha producción para el mercado internacional y prácticamente nada para el argentino. Por eso inventamos El Globo Editor, para que se conociera en Argentina lo que estábamos haciendo. La editorial pagó siempre a sus colaboradores, al diseñador gráfico y al cadete y sostuvo el alquiler de su oficina. Durante 3 años el proyecto, si bien no dejaba utilidades, se mantenía y se autofinanciaba. Al empezar a caer, y no teniendo posibilidad de obtener una inyección de dinero (que habría sido como un acto de mecenazgo), decidimos cerrar. Incluso, en aquel momento, reciclamos con el también editor Javier Doeyo la sociedad EL GLOBO EDITOR SRL, y la convertimos en la razón social de una librería donde asociamos al escasísimo grupo que trabajaba dentro de la redacción. Los muchachos se convirtieron en libreros y yo volví a escribir las historietas en una oficina pequeña.

La librería MERIDIANA llegó a tener 4 puntos de venta. Hoy resiste solo uno de ellos en estado calamitoso...

T: Este año, mientras sigues publicando historietas infantiles en la revista *Genios,* y *Clara de Noche* en el diario *Página 12,* has vuelto a *Clarín,* con la tira *CaZados* antes citada ¿Cómo es que vuelves a Clarín?

CT: Muchas veces habíamos trabajado juntos con Okif (Alejandro O'Keeffee). Con él hicimos varias historias, una de ellas "Leticia imagina", con una chica que corporizaba en la realidad sus sueños, aún los más descabellados. Y por un par de años hemos estado trabajando con Maicas y con él en una sucesión de gags y situaciones protagonizadas por un niño monstruo. Él fue quien me propuso a comienzos de 2001 llevar un proyecto de tira a *Clarín*. Ambos éramos ya colaboradores del diario, Okif con sus viñetas en algunos suplementos, yo con los guiones semanales de 4 páginas que hago desde hace cuatro años para la revista *Genios*, que es una publicación de venta opcional que acompaña al matutino. Presentamos *CaZados*, superó testeos internos, estuvo a punto de arrancar un par de veces, en octubre y en diciembre de 2001 para finalmente aparecer el 28 de abril de 2002.

T: Según el poeta Juan Gelman y otros intelectuales, la crisis actual de la argentina comenzó con Menem en 1998, peronista que fue reelegido por el pueblo; y prosiguió con De la Rúa. Estos gobiernos, ineptos según los analistas, han conseguido unificar a los ciudadanos en piqueteros y "caceroleros", todos igualados por la confiscación del ahorro del "corralito" ¿cómo afecta eso a la historieta y el humor gráfico patrio; cómo te ha afectado a ti?

CT: Un premio a la trayectoria: así se podría calificar a la situación de catástrofe en que se encuentra mi país. Alguna vez se logrará discernir si es paranoia de las izquierdas o realmente hubo un plan macabro para hundir la Argentina en la mierda.

Los planes de destrucción de la industria nacional que comenzó la dictadura militar con el posicionamiento excesivamente bajo del dólar con relación a la moneda local, se incrementaron con el gobierno aparentemente democrático de Menem, quien se lanzó a privatizar todas las empresas nacionales, incluidas aquellas que

tenían que ver con el patrimonio territorial, como YPF, y las que funcionaban perfectamente sin déficit, como la misma YPF y Aerolíneas Argentinas.

YPF no era sólo una empresa petrolera estatal, era también una red que avanzaba por las zonas más inhospitas del territorio para sembrar pueblos, escuelas, estaciones de servicio mientras excavaba en busca del producto que era la razón de su existencia. Al ser privatizada ha dejado la Patagonia repleta de pueblos fantasmas, la empresa que lucra con esa venta no se interesa, obviamente, por la salud de nadie, ni por la educación de nadie, ni por tener estaciones de servicio en sitios donde pasan 10 automóviles por día.

Menem, como decimos aquí, vendió las joyas de la abuela y dilapidó los dineros obtenidos llenando algunos bolsillos y produciendo un espejismo de bienestar que le permitió ganar las elecciones de 1995 y ser presidente por segunda vez. Los votantes, ante los nubarrones de crisis que parecían caer sobre ese gobierno peronista, se volcaron hacia el tradicional partido opositor que, para la ocasión, había hecho una alianza con ciertas fuerzas nuevas de centro izquierda. Pero apenas De la Rúa llegó a la casa de Gobierno, dio la espalda a sus socios (artífices, en enorme proporción, del triunfo de este hombre de las derechas más estúpidamente retrógradas) y siguió en la senda trazada por su antecesor. Y fue el peronismo el que ayudó a hacerlo renunciar. Y volvieron los peronistas a abalanzarse sobre el gobierno. Pero esta vez la situación era demasiado grave y poco han podido hacer, ya que no queda espacio ni para la demagogia. Sí queda lugar para el robo, los negocios de los senadores y de los punteros zonales y el viejo clientelismo político por el cual te doy dinero para que no te mueras de hambre pero vos me aplaudís cuando yo digo un discurso.

La situación empeora en todos los niveles. El número de gente que vive por debajo del mínimo posible para sustentarse aumenta todos los días, la clase media se pauperiza, más de la mitad de la población es definitivamente pobre y el 75 por ciento de los niños nacen en hogares que no los pueden alimentar correctamente.

La clase política sigue en su torre de privilegio sin darse por aludida. Los pocos que tienen la lucidez de denunciar negociados, coimas y prebendas monstruosas, a su vez, no son capaces de organizar un frente para combatir a la vieja política enquistada en el poder. Y tendremos elecciones. Y esperemos que quien agarre la manija sepa trabajar con un poco de dignidad y de vergüenza, anteponiendo algunos principios a la necesidad de repartir nuevos favores y nuevos negociados y privilegios.

Difícil está la cosa, amigo mío.

El cómic estaba mal desde antes de esta caída monstruosa del poder de consumo y ahora, prácticamente ha quedado barrido de los quioscos. Incluso las comiquerías, que importaban los álbumes de España y los comic books de Estados Unidos, luego de la caída vertiginosa del peso argentino frente al dólar, han caído en crisis en muchos casos definitivas. Piensa que un peso argentino valía lo mismo que un dólar estadounidense (o que un euro vuestro) hasta diciembre. Ahora, sin que hayan subido los salarios (más bien la debacle ha obligado a muchas empresas a recortarlos), un dólar o euro vale igual que 3 pesos con 70 centavos de la moneda local.

T: George Bush se ha colocado de espaldas a Sudamérica, en opinión de algunos porque desea la desintegración de MERCOSUR. ¿Crees que si se llegara a la americanización total del Cono Sur eso acabaría con la historieta autóctona tras la implantación definitiva de la historieta yanqui?

CT: El ALCA pone permanentemente palos en la rueda del MERCOSUR, por lo que he leído. Pero mientras Brasil siga apoyándolo, supongo que Argentina también lo hará. La americanización de que hablas no creo que invada territorios tan pequeños como el de la historieta.

T: Algunos intelectuales españoles ven la Argentina como un país "surrealista" y "nacionalfatalista", en el que pueden convivir la corrupción política generalizada con el ánimo de voto del pueblo, la inseguridad jurídica y la delincuencia feroz, la dignidad con un 50% de pobreza, un alegre orgullo con un 25% de paro ¿qué

opinas sobre cómo se está analizando la realidad argentina actual desde el exterior?

CT: Es difícil estando dentro darse cuenta de cómo funcionan estas cosas. Es como el psicoanálisis, uno va al terapeuta para que mire desde afuera lo que uno, como está dentro, no atina a ver.

Pero que hay corrupción, la hay. Lo del "nacionalfatalismo" o del surrealismo del país me parecen ingeniosidades de plumas hábiles para captar al lector de periódicos o revistas que están tan lejos y tan ajenos que de alguna manera hay que salpimentarle el tema.

Lo que no sé es cuánto durará el ánimo de voto de que hablas con la inseguridad jurídica, la delincuencia, la pobreza y el latrocinio organizado desde las cúpulas. Esperemos que resista hasta lograr quebrar la larga cadena de promesas engañosas y que esto de votar sirva para llegar a alguien que diga la verdad. Veremos, en estos momentos aquí la situación es demasiado fluida como para vaticinios.

T: Os deseamos, de corazón, la mejor de las suertes. Mil gracias, Carlos.

[Entrevista y ficha: **M. Barrero** para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

CARLOS TRILLO: SER GUIONISTA EN ARGENTINA...Y DE HISTORIETAS.

Entrevista practicada por Diego Agrimbau y Laura Vazquez en abril de 2002.

[Una de las obras más recordadas de Trillo, *El último recreo*, en su edición argentina. Imagen © 2002 **Horacio Altuna**]

Carlos Trillo es no solamente uno de los historiadores y teóricos más importantes de la historieta Argentina, también es uno de los guionistas más importantes del país y posiblemente uno de los mejores escritores de cómics vivos de la historia. En la presente entrevista, practicada por dos avezados conocedores de la obra de Trillo y de la historieta argentina, se incide en las cualidades narrativas del guionista así como en sus puntos de vista teóricos sobre el medio.

1. Autores y lectores: códigos, desvíos y lecturas

Diego Agrimbau y Laura Vazquez- ¿Cuál es la relación posible entre un lector y un autor de historietas?

Carlos Trillo- Hay un vínculo de intimidad con el lector de historietas que no puede sostenerse desde una gran editorial. Esto es lo que saben hacer bien las empresas de autor o las ediciones independientes. Saben dialogar con los lectores. Los lectores de historieta son especiales y tienen sus mañas. Los autores / editores saben de esto porque forman parte del ambiente. En general, las buenas revistas de historieta o de humor son fruto de aventuras repentinistas. Son producciones "cálidas", por decirlo de alguna forma. Landrú no tenía qué poner en una página y decía con absoluta franqueza "y bueno, la dejamos en blanco". Entonces, luego en la editorial vos leías: "no teníamos dibujos para la página cuatro, disculpas querido lector". Lo mismo si se censuraba una historia. Si revisan las revistas de la dictadura, van a encontrar muchas editoriales o notas aclaratorias "esta historia no salió porque fue censurada". El autor y el lector de historieta siempre establecen una comunicación secreta. El lector lee cosas que no están dichas, hay un código. En el caso del "Loco Chávez", en el período de la guerra de Malvinas, habíamos dejado la historia adelantada tres o cuatro meses porque apenas estalla la guerra Altuna se va a vivir a España. Todo lo que estaba hecho, ya estaba hecho. Si embargo, la gente decía «¡aha!... ustedes están queriendo decir de la guerra ésto o aquello». Leían lo que querían y eso es bueno. Las miradas del público acerca de una historia ficcional son libres....porque la guerra no había estallado cuando escribimos la historia. Pero cuando leyeron, había lecturas de esa guerra.

DA/LV- ¿Es posible que buscaran en los desvíos o en las fisuras de esas historias aquello que en los medios masivos oficiales les estaba vedado?

CT- Puede ser...yo lo que nunca tengo claro es si estas cosas colaboraron con algo, me refiero, a salvar alguna vida. Lo que si sé es que por lo menos algunas de estas historias ayudaron a leer más libre. Aunque no derrocaron al régimen, aunque no fueron armas de fuego contra el sistema, las historietas de la época ayudaron a pensar. Cascioli debe andar muy cerca de la idea de que *HUM®* o *Fierro* fueron revolucionarias o contraculturales. Yo no coincido con esa idea. Los regímenes dictatoriales caen por cosas más grandes que un puñado de revistas.

DA/LV- ¿Qué historietas leía en su adolescencia?

CT- Yo compraba *Misterix, Patoruzito, Hora Cero*, pero nunca soporté las revistas de Columba. Nunca pude leer ni una sola historieta de esa editorial. Eran historietas con mucho texto y aburridísimas. Sus editores tenían la teoría de que una revista te tiene que durar entre "el Once y Moreno". Textos redundantes e insoportables, como por ejemplo: «sintió que en su interior se quebraba un hilo delgado que lo unía a la vida». La gente leía en el transporte como ahora lee manga. Seguramente no tiraban sino que las canjeaban por otras. Era un modelo que funcionó muy bien. Algunas de estas viejas revistas llegaron a vender más de 250.000 ejemplares. Su período de agonía fue largo. No se cayeron del primer piso. No se estrellaron enseguida.

DA/LV- ¿Por qué desapareció ese modelo de revistas?

CT- Porque ya las historias de diez páginas no sirven. Lo que hacía *Fierro,* historias cortas, no funciona. En el mundo desapareció lo que los italianos llaman la "revista contenedora" [con historietas "de continuará"]. Lo que actualmente sobrevive, en el mejor de los casos, es un monográfico. Una historieta fuerte con un personaje favorito. En Italia hay algunas revistas que venden medio millón de ejemplares hoy en día. A mi no me gustan, son para italianos. Así como hay que ser argentino para entender *Patoruzú* hay que ser italiano para entender *Tex*. Es un western de 96 páginas, a mi entender, aburridísimo. Cada mes, sale una historieta nueva, a la vez, salen mensualmente cuatro ediciones distintas de "los grandes éxitos de Tex": "Tex para recordar", "El número nuevo de Tex", "Las grandes historias de Tex" y no sé cuántas más. Vos vas a tomar un café y ves que es un suceso. ¡La gente comenta las cosas que hace Tex!. «¿Viste que al tipo lo agarran del cuello y viste que el otro hace tal cosa?». Los franceses, en cambio, hacen carísimos libros. El promedio es de tres por día, es decir, mil libros de cómics todos los años. Los cómics se compran para coleccionar, van a las bibliotecas de los hogares. Hay que tener en cuenta que el poder adquisitivo de los franceses es mayor que el de los italianos y muchísimo mayor que el de los argentinos. Los italianos tienen una lectura antigua, muy clásica, muy cincuenta. En Francia abominan de los dibujantes argentinos porque dicen que son "muy italianos". He escuchado a editores decir: «éste no me sirve porque tiene estilo italiano». Es por la forma de relato. Nuestro mercado y el italiano no tienen en cuenta lo que los franceses llaman *le decord* no tienen en cuenta la estenografía.

DA/LV- Los mercados de más fuertes del cómic coinciden con los países más prósperos y, al mismo tiempo, lo que más se consume en estos países es historieta nacional...

CT- Completamente cierto. No podés competir con un francés en Francia. Si editás, con suerte, sos uno más. Los lectores de Francia son adictos a sus autores. A lo sumo te ganás el respeto del público.

DA/LV- La crisis de la historieta en Argentina ¿es comparable a la de España?

CT- No, son diferentes. Las causas están más relacionadas con la temática de la historieta. Las razones del fracaso en uno y otro país es diferente. Acá uno de los factores del fracaso es que no se soporta más la revista con historietas diversas. Los españoles nunca hicieron esto.

DA/LV - Cómo cuenta el dibujante argentino?

CT- Estamos acostumbrados a contar en planos cortos. Ni tipos dotados como Mandrafina o Seijas pueden entrar al mercado francés. El vicio viene de la historieta norteamericana de los cuarenta y cincuenta: con un ginche y una raya te mostraban que estaban en el puerto. Para el editor francés, si dibujás el puerto quedate tres días dibujando el puerto. Y además: no te equivoqués en la luz, no te equivoqués si da la vuelta el personaje. Si dibujás para Francia tenés que romperle mucho las pelotas al dibujante para que todo esté perfecto. Es el mejor mercado el francés, pero tenés que estar a su altura. En otros mercados te tenes que ajustar a las modas o a los caprichos del editor de turno. A mí no me gusta mucho eso.

2. Historia de la historieta Argentina: sus libros

DA/LV - "Historia de la historieta Argentina" fue publicado por editorial Récord en 1980. En su prólogo Saccomanno y usted hablan de la «necesidad de una memoria gráfica» y del desafío que toman porque el libro es un «primer acercamiento a una historia incompleta».

CT- Fue una experiencia importante e enriquecedora. Le presentamos el proyecto al editor y lo aprobó. Scutti era un comerciante pero también un apasionado, que entendía de historieta y de dibujo. El libro lo publicó en el ochenta, pero nosotros veníamos haciendo capítulos por entregas en *Skorpio*. En el ochenta se realizó la *Gran Muestra del Festival De Lucca* y ese año se iba a hacer un homenaje a la historieta argentina. A Scutti le pidieron que llevara un catálogo, pero él prefirió llevar un libro. Se fue con una pila de ejemplares a Italia y el resto los lanzó a la venta acá.

DA/LV - Ya Masotta y Steimberg se habían interesado por la historieta como "género marginal" o "arte menor". En *Historia de la historieta argentina*, sin embargo, pueden leerse marcas y efectos de sentido de los años de dictadura...

CT- En ese libro publicamos lo que queríamos decir. Ahora diría las mismas cosas. Nuestra posición política está clara en el libro y también nuestros gustos estéticos. «Columba es una basura», dijimos más o menos literalmente. Esto nos gusta y esto no. No recuerdo donde pusimos la frase de Trufautt «hablemos sólo de las cosas que nos gustan». De esa manera ninguneábamos olimpícamente todo lo feo y nos hacíamos odiar. Disfruté en hacer ese libro y creí necesario su publicación. Yo ya había hecho un librito de historieta y cultura popular que sacó el Centro Editor de América Latina. ¡Pero no tomen a *Historia de la historieta argentina* como un libro trascendente!, es sólo una pila de anécdotas. Hace poco tiempo Yudith Gociol y Diego Rossemberg escribieron un importante libro, excelentemente documentado. Yudith venía con frecuencia a mi biblioteca, con una pilita de sanguches, y leía todo.

DA/LV - Sin duda retomaron el desafío pendiente. ¿Podría contarnos más acerca de áquel reportaje mítico a Héctor Oesterheld publicado en el libro?

CT- Sí, claro. Las partes en donde Oesterheld hablaba de política, fueron censuradas por Scutti. Se sacaron todas las declaraciones políticas e ideológicas de Oesterheld y se publicó sin eso. Eran declaraciones anteriores a su época montonera, pero para el editor eran dichos, por decirlo de alguna forma, "excesivamente humanistas". Hablaba de cuestiones tan elementales e ingenuas como «¡Qué feo que haya pobres!». No fue un reportaje ideologizado y sin embargo no cayó bien. Ese reportaje está en este momento por salir completo, sin censura [en la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*]. ¿Ya es hora, no?

[leer la siguiente parte de la entrevista]

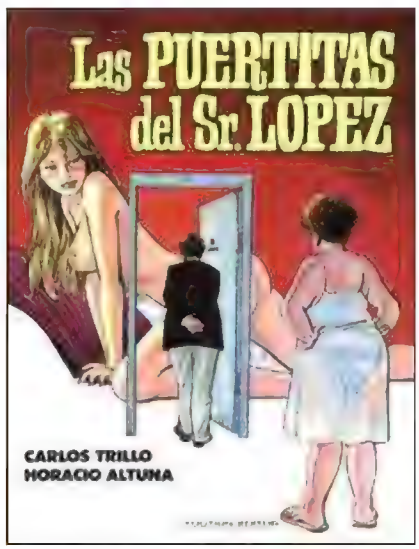
ISSN: 1579-2811

CARLOS TRILLO: SER GUIONISTA EN ARGENTINA...Y DE HISTORIETAS (y 2).

Entrevista practicada por Diego Agrimbau y Laura Vazquez en abril de 2002.

[leer la parte anterior de la entrevista]

-



3. La experiencia del Globo Editor

DA/LV - Hablenos de *Puertitas*...

CT- *Puertitas* era una revista que armábamos los dibujantes, un diagramador amigo y yo. Compramos algún material, tuvimos la oferta de Manara y publicamos *Puertitas Sex.* La gente de Manara se había peleado con la mujer de Cascioli porque decían que no les pagaba. Como yo conocía personalmente a Manara, un día me llamaron sus agentes y me preguntaron cuánto podía pagar por una historieta de Milo. Les di un precio e hicimos el trato. En *Puertitas* no podía ofrecer ese material así que saqué una revista aparte. En el número 8 o 9 ya no teníamos más material de Manara, así que seguimos sacando material de un italiano, pero la cosa era horrible. La editorial cerró cuando me empecé a dar cuenta que tenía que poner plata de mi bolsillo. No perdimos ni ganamos. Manteníamos una oficina, compramos una computadora y pagamos las colaboraciones. La editorial se llamaba El Globo Editor. Fue un lindo sueño.

DA/LV - ¿Y ya no sueña con ser un editor independiente?

CT- ¿Por qué no?. A mí me encanta la edición. Aunque es muy sacrificado.

DA/LV - ¿Cuál fue la política editorial de El Globo Editor? ¿Cuál era el público de sus publicaciones?

CT- No sé si teníamos una política, o en todo caso, la política era "editar lo que se hace". Todo el material era Saccomanno y mío y comprábamos alguna cosa que nos gustaba o que nos parecía que nos permitiría vender algunos ejemplares más. Por ejemplo, compramos algunas cosas de Prado. Pero lo nuestro era más que nada un acto de vanidad. "Nadie conoce nuestras historietas, hagamos una revista". Eso pensábamos.

DA/LV - ¿Pero porqué no toma la posta de los editores ausentes?

CT- Por el sacrificio. Me gusta, pero no sé si ahora quiero ser editor. Lidiar con el papelero, el distribuidor, controlar que no te caguen con los cheques... es un trabajo para el que no estoy preparado. Lo hago si hay que hacerlo, pero no me reditúa placer en este momento. Es mejor escribir.

DA/LV - ¿Cuál fue la repercusión que tuvo *Puertitas*?

CT- No lo sé. Nadie me hablaba de la revista *Puertitas*, todo el mundo me hablaba de la revista *HUM®.* El mejor estudio de mercado es el más barato: subir a un vagón de tren y ver qué lee la gente. Si ves a tres tipos leyendo *HUM®*, ya sabés que la revista es un éxito. Nunca ví a nadie leyendo *Puertitas.*

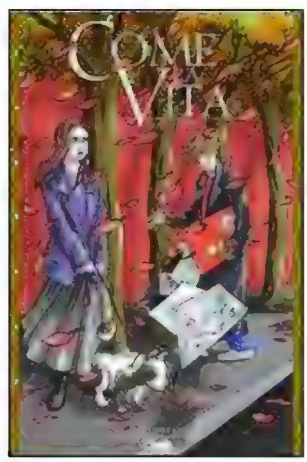
DA/LV - Quizás su público no viajaba en tren...¿cuánto vendió el primer número?

CT-El primer número 17.000 ejemplares, con una campaña en medios e incluso un comercial en televisión. Fue un gran esfuerzo. La cerré vendiendo 4.500 ejemplares. Se salvaba con los reentapados. Era difícil mantenerse en equilibrio. Como teníamos el depósito repleto de material le vendimos mucho a un distribuidor de España que nos pagó con material. Y entonces hicimos una librería, que me permitió mantener una SRL. ¿Ustedes saben lo difícil que es sacarse de encima una SRL? Tenés que pagar cinco años a un contador y después de no sé cuánto tiempo te dan de baja. Yo usé *El Globo Editor* para la librería. Hice una sociedad con Javier Doeyo, que en ese momento sacaba su revista, "Cóctel". Además pude reciclar a los dos empleados de la editorial, inclusive ahora trabajan en la librería. Por supuesto que mi parte la vendí en cuanto pude. Cuando comenzás el negocio de una librería te das cuenta que es como tener un taxi, si lo manejas vos, ganas mil pesos por mes, si lo maneja otro, ganas trescientos. Encontré a un tipo que se dedicaba a vender figuritas y quería una parte del negocio, al tipo le dicen "el bicho", pero se llama Fernando García...todavía está. A veces me pregunto: ¿para qué quería una librería?. Y me alegra haberme deshecho de ella...no me interesaba para nada.

4. El camino de la formación

DA/LV -¿Cuál es el camino ideal que debe seguir un historietista?

CT- Hay escuelas, pero ahora están devaluadas. Todos los dibujantes de mi época salieron de la escuela Panamericana de Arte, que era una buena escuela. Actualmente, cambió el sentido del porqué se hace una escuela de dibujo. La mayoría abre una escuela o da clases porque necesita unos mangos extra, esto no quiere decir que no haya dibujantes que enseñan por pura vocación, pero son pocos. Otro problema es que la enseñanza, enseña a dibujar los vicios. Acá no hay dibujantes que trabajen para el mercado de Francia, un mercado con muchas exigencias. Ya están hechos para mercados como el norteamericano, el español, a lo sumo el italiano. Algunos jóvenes se están rozando con la escuela francesa, es el caso de Bobillo. Pero él se avivó en una etapa en la que estaba en formación. En cambio, los más viejos no tienen retorno. Les mostrás las cosas pero no les entra. Un editor francés te puede llamar para decirte que el sol sale del otro lado. A cuento de esto, conocí a un psicoanalista de la CIA, una rareza total, y se me ocurrió hacer una historieta con eso. El personaje llega al aeropuerto de Berlín y toma un avión muy temprano a la mañana hacia París. El dibujante dibuja un avión de Alitalia, el editor llama y dice: «Alitalia vuela a la tarde, a la mañana vuela solamente Lufthansa». Como en el cine, que hacen el *editing* de la película,los franceses hacen lo mismo con la historieta. Que sea dibujo la historia, no quiere decir que tenga que ser inverosímil. Si haces una historia en Venecia, tenés que conocer Venecia o estar muy pero muy bien documentado. Tenés que hacer un verdadero trabajo.



DA/LV - ¿Y si la historia es ficcional y se desarrolla en una ciudad inexistente?

CT- Si haces todo irreal, llenalo de decorado. Hacé el decorado, tomate el trabajo. Es una forma de ser obsesivo con la historieta, puntilloso. Entender que el oficio es serio. Pero acá todo está deteriorado. Los pibes no saben bien hacia dónde van.

DA/LV -¿Es un problema de educación historietística?

CT- Creo que hay un problema de educación hasta en los debates del Congreso. ¿Vieron que hasta los discursos son chotos?. Caen en lugares comunes. No dicen nada importante. Lo ves en los movileros, en el cine, en la calle. Somos un país de medio pelo. Es lo que tenemos.

DA/LV - ¿Qué pueden esperar los jóvenes historietistas?

CT- La nueva generación de pibes que hacen historietas no tienen medios de expresión, pero tampoco los generan. Hoy por hoy nuestra tarea es una tarea de secta. Vos sacás una revista a través de Colihue y te leen los quinientos tipos que sabes que te van a leer. ¿Cómo hacés para interesar a un público más masivo?...no

tengo la menor idea. Hace un tiempo me llamó un italiano y me dijo que quería una historieta mía para ponerla en el visor de los teléfonos celulares. ¡Hasta aquí hemos llegado! Por ahí, se trata de eso, hacer que la historieta circule por soportes nuevos, medios aún no desarrollados completamente. ¿Porqué todo tiene que seguir en el papel?. La posibilidad laboral de los más jóvenes, está afuera y adentro al mismo tiempo. Podés editar allá y vivir acá, pero no a la inversa. La tarea de autor internacional te hace perder identidad pero trabajas. Es otra cosa. Inclusive te podés dar el lujo de editar acá alguna cosa que te interese.

El otro día me preguntaba dónde ocurren mis historias y la verdad es que no lo sé. Hay historias que son así: "día-ciudad" y no "Berlín a las nueve de la mañana". Yo siempre estoy tratando de vender material de mi ciudad, pero es muy dificil. Hice una historieta en Italia hace poco tiempo y me llama el dibujante para preguntarme: ¿dónde ocurre la historia? Y le digo "¡no tengo la menor idea!". Me parece que me abstengo de pensar en dónde pasan mis historias. Y eso es dificil porque el lugar siempre es importante. Incluso, un lugar como Buenos Aires.

5. La autoedición: sus límites y posibilidades

DA/LV - ¿Qué es lo primero que hay que tener en cuenta a la hora de querer editar una revista propia?

CT- Saber que seguro vas a perder dinero. Cuando yo editaba mis revistas, siempre había alguna forma de conseguir adelantos del distribuidor, es decir, conseguíamos financiación para el papel y la impresión. La única vez que perdí dinero fue haciendo *Puertitas* y *Cybersix.* Pero no me arrepiento de esa experiencia. No sabría dar cifras exactas, pero creo que pusimos dos mil pesos y recuperamos mil doscientos En resumen, lo primero que tenés que tener en cuenta es que una revista la hacés por ego. Que autoeditas porque es algo que te gusta mucho. En definitiva, es como dijo Dolina una vez: uno se levanta minas para contarle a sus amigos. Muchos que autoeditan lo hacen, levantar minas y contarle a sus amigos. Lo que no es lo mismo que levantarte a una mujer y hacer una revista por placer. Otros, autoeditan porque quieren ser en el futuro como Kafka y otros simplemente autoeditan porque la marginalidad los hace más libres.

DA/LV - Si tomamos ejemplos de proyectos comerciales y masivos vemos que muchos han fracasado. ¿Qué hace que las condiciones sean tan adversas para la edición industrial de la historieta nacional?

CT- El problema es que cayeron los lectores masivos. La fragmentación del público hizo que muchos géneros desaparecieran o estén en vías de extinción. Hoy sobreviven pequeñas revistas especializadas, los fanáticos de la historieta las siguen, pero no se suma nueva gente. Las historietas en algún momento de su historia perdieron la brújula. No sé a quién podemos echarle la culpa. ¿A los autores? ¿A los editores? ¿A los lectores? ¿Al mercado?. Todos en parte tienen que ver con su caída. El mercado es impredecible. Nadie hoy día puede decir: este producto va a funcionar. Cuando salió la revista *Anteojito*, una publicación por la que nadie daba dos mangos, se produjo un cambio. Nadie pudo adelantar el poder de influencia que tenía la televisión sobre los chicos. Los chicos querían la revista porque a *Anteojito* ya lo conocían en la pantalla. ¿Qué es lo que hace *Billiken* inmediatamente después?. Se nutre de la experiencia de *Anteojito* y vende tres veces más con utilizando la misma fórmula. Es fácil, sólo había que poner al Mono Relojero en la televisión y convertirlo en su personaje de tapa. A las revistas de historietas nunca las hicieron editores grandes, siempre fueron editores que vivían de las historietas. Incluso editorial Abril que nació haciendo revistas de historietas, el día que sacó la revista femenina *Claudia* vendió sus títulos de historieta a otro. La editorial, se dio cuenta que el mercado de la publicidad era rentable, que se recauda más poniendo avisos que aumentando la tirada de ejemplares. Una empresa pone su aviso en una revista para mujeres, no en una revista de historietas. Las historietas nunca tuvieron avisos, a excepción de aquellos del tipo: Academias para ser Detective.

DA/LV - Entonces...¿cuál es la salida?

CT- No voy a decir ninguna genialidad. Yo creo que hay que seguir probando, algún día alguien hará un Eternauta. En *El Eternauta* original leías, de algún modo, algo que estaba pasando o que iba a pasar. Era una historieta liberadora. Creo que

faltan historietas liberadoras. Sin embargo, a pesar de todo, se ven historietas vivas en muchos lados, el manga es un ejemplo de ello. Tiene cosas notables. Los yanquis también siguen haciendo cosas interesantes. Todos los productos de la serie Vértigo, Preacher, Neil Gaiman, Alan Moore, Daniel Claws. Todos estos grandes autores trabajan fuera del circuito de superhéroes, se alejan de esos temas remanidos y siguen buscando cosas nuevas. Pero lamentablemente, acá no se hacen cosas muy buenas. He leído algunas historias del *Cazador.* No me gusta para nada. *Caballero rojo* es una parodia de los superhéroes, no sé sí es en serio o en broma. Por ahí si fuera en broma sería más divertida. Yo no podría escribir *Cazador.* Evidentemente ellos saben ser efectistas porque la gente se engancha. Por eso, y en última instancia, las cosas no tienen que ver con que te lean mucho o te lean poco. Los peores episodios de Batman deben ser mucho más leídos que los mejores episodios de Death. Y eso no significa nada. O nada importante, en definitiva, para dejar de hacer lo que te gusta.

[Entrevista: **Diego Agrimbau y Laura Vazquez,** para *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

JUAN SASTURAIN. *Fierro*: "la puerta abierta para ir a jugar".

Entrevista practicada por Diego Agrimbau y Laura Vazquez en febrero de 2002, en la redacción del diario *Página 12*.

[Una portada emblemática de *Fierro*, la del núm. 100. Imagen © 2002 **Oscar Chichoni**]

Juan Sasturain fue el primer Secretario de Redacción de la mítica revista *Fierro*. Sasturain, escritor, periodista y guionista de historietas, ha publicado varios y valiosos libros teóricos y ensayísticos sobre historieta y humor gráfico en Argentina. En 1988 ganó el Premio Amnesty Internacional –área francesa- por su obra *Perramus* y en 1990 el Premio Internacional Semana Negra por su relato "Con tinta sangre". Ha sido dos veces finalista al premio Hammett de novela policial en lengua española. Es director de la colección *Narrativa Dibujada* de historieta y humor gráfico (Editorial Colihue). Actualmente, escribe notas de opinión en el diario *Página 12*.

«En su heterogeneidad debe verse un síntoma de los tiempos y un rasgo intencional, impostado: demostrar que la historieta es una sola, la que se hace con la inteligencia y el corazón, dos necesidades nacionales imperiosas en todos los órdenes» (Sasturain, J.: *El domicilio de la aventura*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 1995, página 44)

Revista *Fierro* y Editorial *La Urraca*

Diego Agrimbau / Laura Vazquez- ¿Cuál era el perfil del lector de *Fierro* y cuál era el proyecto editorial de la revista?

Juan Sasturain- *Fierro* nació como un producto de *HUM*®. Estaba muy claro en la editorial de que para que un producto se vendiera tenía que tener la marca *HUM*® en algún lado. *HUM*® iba al frente y el resto de las revistas atrás. Si ustedes se acuerdan de la tapa original la revista *Fierro* aludía directamente a la revista *HUM*®. La revista *Humi*, por ejemplo, ya hacia referencia en su nombre a la "madre". Es decir, *HUM*®, que había tenido un éxito impresionante, era la que arrastraba a todos los demás productos. En el proyecto original la idea era hacer una revista de historietas ligada a *HUM*®, como había sido originalmente la revista *SuperHUM*®, que salió en el 81. Lo que pasó es que el proyecto de *SuperHUM*®, del que participé desde un comienzo, fue contaminado por la revista *HUM*®, por decirlo de alguna manera. Es decir, la revista *SuperHUM*®, que fue pensada como una revista de historietas, se llenó de notas, de comentarios de actualidad, de reportajes y lamentablemente perdió su esencia. Poco a poco pasó a ser una revista *con* historietas y no una revista *de* historietas. A *SuperHUM*® la hice un tiempo, como secretario de redacción, también estuvieron Saccomanno, Trillo y alguna gente más. La dirección siempre se la reservaba el "tano" Cascioli. Si ustedes ven, todas las publicaciones de *La Urraca* estuvieron bajo la dirección de Cascioli. El conservó la dirección, pero la única revista en la que tenía incidencia directa, en la que hacía y deshacía todo lo que quería, era la revista *HUM*®. *SuperHUM*® nació como una revista bimestral, como suplemento de *HUM*® y luego se formó como revista de historieta y pasó a ser mensual. Hacia el final estuvo Enrique Vazquez, pero esto ya es en el 82, más o menos, en períodos

preelectorales, cuando la revista pierde todo su contenido original. Con respecto a *Fierro* nace en el 84, porque "el tano" siempre quiso tener una revista de historietas y como *SuperHUM®* se había desdibujado como proyecto, pensó en una nueva revista. Cascioli tenía un nombre pensado, *Kaput*, nombre que inclusive tenía registrado. Yo me había peleado con él a fines del 81 por quilombos políticos, típicos en esa época. No es necesario que esto se ponga, o sí, no hay problema. Nos habíamos peleado por problemas gremiales, yo armé una comisión interna, el tano se volvió loco, hubo un paro, adhesión al paro y él estaba paranoico, me decía "me quieren sabotear la revista" y bueno, lo mandé literalmente "a la concha de su madre". Nadie quería sabotearle la revista. Se lo dije, pero no quiso escuchar. Me ofendí y me fui a mi casa, renuncié. No me gustó de que me acusara de que le estaba saboteando la revista. Dejé todo, me quedé sin trabajo, cosa que nunca hay que hacer. Lo que pasa es que en aquella época él era radical y yo era peronista. Y bueno, esas cosas pasan. En el año 84 nos volvimos a cruzar y me dijo que quería hacer una revista de historietas. Le dije que estaba bien y nos volvimos a sentar a hablar, yo le pedí que trabajemos sin exclusiones, en absoluta libertad, que todo el mundo pueda opinar y Cascioli dijo: "sí, no hay problema, dale para adelante". Y así fue. Cumplió su palabra. En *Fierro* se trabajó libremente. Me terminaron echando cuatro años después, pero eso es otro cantar. Los años en los que estuve la pasé bien. La editorial era un lugar de trabajo muy bueno. No tengo de qué quejarme. Siempre tuvimos grandes diferencias con "el tano", pero había un respeto. *La Urraca*, con todas los quilombos de juicios, de palabreríos, de cosas de ese tipo, era un buen lugar. Si ustedes se fijan van a ver que en todas las editoriales siempre hay algún quilombo. Con "el tano", la verdad, es que se trabajaba tranquilo y bien.

DA/LV- ¿Qué puede decirnos de la politización de *HUM®*, explícita ya en su última etapa?

JS - *HUM®* en su última etapa se alineó completamente con el alfonsinismo. Un poco con la presidencia en la revista de Enrique Vazquez, de Luis Gregorich y otros, gente que estuvo muy ligada al gobierno más tarde. Pero esto que pasó en *HUM®* no pasó en *Fierro.* Primero, porque era una revista de historietas y de algún modo defendimos la idea de no trabajar con coyunturas. Si ustedes ven, hay algunas alusiones políticas, por ejemplo, la historieta de Malvinas. Pero, en general, tratamos de que no hubiera alusiones políticas directas. Y fíjense, de que precisamente, todo ese tipo de cosas eran las que Cascioli prefería hacer. Pueden tomar como ejemplo emblemático a *HUM®*, pero también hace poco tiempo, también su revista *Cazador*, nace como una revista de coyuntura. En *Cazador*, "el tano" se metía con Menem, con la política económica, con todas esas cosas. A él siempre le gustó expresarse así, en las coyunturas. Pero a nosotros no. Una cosa es la política y otra cosa es la coyuntura política, ¿se entiende, no?. Nosotros, un poco por convicciones, no queríamos que la revista fuera un canal de oportunismo. Estábamos hasta las manos de política, pero cada uno hacía lo que se le cantaba. Esto lo digo con absoluta convicción: la gente trabajaba en libertad. ¿Por qué?, porque Lima o yo nos enterábamos de lo que hacían los dibujantes, recién cuando llegaban las páginas. Le dábamos, qué se yo, cuatro páginas a Nine, dos a Chachimba, seis al "Negro" Fontanarrosa, y ellos hacían lo que querían. Si había lugar, salía. Si el "cabezón" Breccia quería hacer "El sueñero", se hacía. Después, en la empresa, se armaban unos quilombos terribles, porque había zonas que eran realmente conflictivas. Una cosa era que no fuéramos radicales, eso estaba permitido. Pero otra cosa, era que fuéramos peronistas, o aún peor, que lo demostrásemos. Rep, Muñoz y Sampayo, "el loco" Barreiro, todos trabajaron cómodos. Eso creo.

DA/LV - ¿Era Juan Manuel Lima o usted el que tomaba las decisiones respecto a los artistas o las historietas que se publicaban?

JS - Yo tenía más decisión respecto a lo que se publicaba, era el secretario de redacción. Respecto de *Oxido*, el suplemento, paulatinamente eso fue derivándose como responsabilidad de Juan Manuel. Lo que pasa es que hay que tener en cuenta que había un fluir de chicos infernal. Caían a la redacción decenas de pibes por día, todos querían mostrarnos lo que hacían. Tanto Juan Manuel como yo los atendíamos con toda la paciencia. Venían tantos, que al final, tuvimos que sistematizar un día para ver los trabajos, y pusimos como día de muestra los días miércoles. En parte venían a *Fierro* porque les encantaba la revista y en parte

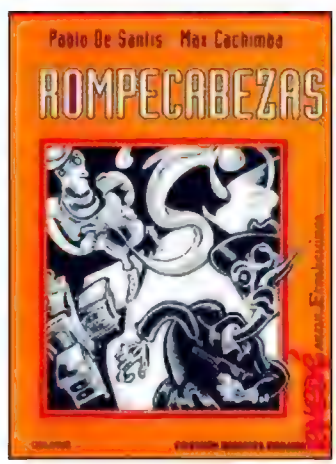
porque era el único lugar en donde podían publicar y en donde se les abrían las puertas. Muchísimos de esos chicos llegaron a publicar su historieta en *Fierro*, y muchos otros se fueron con una puteada. Mucha gente que publicó hoy sigue haciendo cosas en la historieta o en el arte, pero otros no sé en qué terminaron. Incluso, le habremos errado alguna vez, pensando que un pibe era un genio y después resultó ser un *bleff.* Alguno se nos habrá pasado, eran demasiados. En síntesis, los trabajos de los muchachos que publicaron, tenían como marca la experimentación y la calidad.

DA/LV - ¿Era una revista homogénea o heterogénea en sus contenidos?

JS - Muy heterogénea, completamente. A nadie le llegaba a gustar la revista en su totalidad, pero a todos le gustaba aunque sea alguna historia. Por ejemplo, los chicos que estaban pegados a la ciencia ficción, a la clásica historieta norteamericana y europea, al heavy metal, y a todo lo que estaba de moda entonces, se sentían atraídos por Altuna o por Gimenez. Pero claro, veían algo del Marinero, de Muñoz o de Max y decían: "¿cómo publican esa mierda?" o "¡no se entiende nada!". Y por otro lado, estábamos nosotros, que éramos minoritarios, que contemporizabamos un poco esas apreciaciones porque nos gustaban mucho esas cosas. Hicimos un concurso para que los lectores votaran y ahí se veía claramente cuáles eran las tendencias.

DA/LV - ¿Cómo se resolvió internamente quiénes serían los ganadores del concurso del *Subtemento Oxido*?

JS - Nos sentamos con Lima, pusimos todos los trabajos, cientos, arriba de la mesa y no tuvimos la menor duda de quién sería el ganador. Max Cachimba es un artista enorme, un genio. ¡Tenía quince años!. Había una diferencia abismal. Después había un chico que más tarde se volcó a la plástica, Ernesto Ballesteros, que firmaba "Folloñito", que era muy bueno también. Había muchos muchachos que hacían cosas buenas y experimentales, pero después se volcaron a la pintura. Max, en cambio, eligió el camino de la historieta, es un artista, un tipo de fuera de serie y un gran autor. ¿Y qué puedo decir de Pablito De Santis?, ya sabemos lo que es Pablo. ¡Si en esa época tenía una madurez increíble!. Era el primer guión que escribía y resultó sorprendente. Recuerdo que dijo que su guión era un cuentito que había escrito y que lo adaptó para que lo dibujara Max. Esos chicos nos sorprendieron a Juan y a mí.



DA/LV - ¿No les llamó la atención a Lima o a usted que el concurso haya convocado a más de cuatrocientos participantes?

JS -Si ustedes sacan una revista de historietas hoy, con inquietudes similares a las que tenía Fierro, van a lograr resultados similares. Acá jugadores de fútbol y dibujantes no les van a faltar nunca. Después, que no tengan equipo donde jugar, ni cancha donde patear es otra cosa. Los dibujantes no tienen laburo, pero hay cientos.

DA/LV - Toda la denominada "movida de los ochenta", que encuadraba a los nuevos autores norteamericanos, influenciados por sus contemporáneos ingleses, autores como Alan Moore, Neil Gaiman o Alan King, ¿por qué fueron excluidos de la revista?

JS - No es que los excluyéramos, no les dimos pelota, directamente. Un poco por ignorancia mía y otro poco porque queríamos editar lo nacional. Yo recibía todo el material que publicaba la editorial Fantagraphics. Entonces, cuando publiqué algo yanqui en la *Fierro* publiqué las cosas que me gustaban a mí, como Robert Crumb, por ejemplo. También en un principio publicamos a Moebius y al tano Hugo Pratt, que es como si fuera nuestro. Incluimos algo de Manara, pero un poquito nada más, y lo más intelectual de él. Yo no quise meter tiras o historias porno light en la revista. No metíamos culos por meter culos. Cuando poníamos una teta o un culo en la tapa, se lo decíamos en la editorial al lector: "como vendemos más por este

culo, le regalamos este culo". Era así. Incluso había una editorial chiquita que se llamaba *Contraindicaciones* que explicaba en cierta manera toda la joda que tenía la revista. Hacíamos una lectura perversa, una antieditorial de la revista. Allí escribíamos cosas del tipo: "si se quiere hacer la paja no va a poder con esta revista, si usted quiere divertirse tampoco va a poder hacerlo". En fin, queríamos jugar un poco con todo eso...

DA/LV - ¿Pero cuál era la razón por la que no quería importar material?

JS - Porque queríamos producir historietas argentinas. Era mas barato traer material de afuera. Les doy un ejemplo, a Manara lo habíamos conseguido a cuarenta dólares la página, estaba muy bien, era un buen precio para esa época. Pero me acuerdo que después se lo estafó, que sé yo, una de esas argentinadas típicas, nunca se le pagó. Lo que quiero decir es que vos podías traer a autores europeos o norteamericanos a muy bajo precio. El tema es que nosotros no queríamos hacer una revista con pedazos de todo el mundo. Si ven las revistas españolas de la época, van a notar que se parecían todas entre sí, vos agarrabas cualquier revista una griega o una francesa y eran las mismas. Había tres o cuatro agencias y los autores eran los mismos. Cualquiera se armaba una revista con cuatro mangos, sin darle laburo a nadie y comprando un cachito de cada autor de moda en las agencias. Ponías a Moebius a Bilal y a Crumb y tenías una revista en la calle. *Fierro* era distinta, era una revista que ponía el cuerpo, que apostaba a material nacional. Para que Fontanorrosa, Nine, los que vivían acá, pudieran publicar siempre teníamos que pagar mensualmente y por eso ellos trabajaron haciendo historietas para *Fierro* que eventualmente nunca reeditaron. Los muchachos que estaban afuera, como Muñoz, Sampayo o Gimenez, lo que cobraban ciento treinta dólares a cualquiera a nosotros nos lo cobraban treinta y cinco, pero la condición era la regularidad. Para que los pudiéramos publicar siempre teníamos que poder pagarles. Si Trillo o Mandrafina hacían una historieta nueva no la iban a hacer exclusivamente para nosotros, la hacían para *Fierro*, pero también para España, para Francia, otros mercados. Ese tipo de cosas ya no existe más hoy en día. *Fierro* era una posibilidad entre varias.

DA/LV - ¿Cuál era la tirada de ejemplares de la revista en la época en la que usted participó del proyecto y cuáles sus ventas?

JS - No, no sé nada de eso. Nada. No tengo los números. Los editores siempre te dicen lo mismo, es típico. Si vendés dieciocho mil te dicen: "¡si vendiéramos veinte mil sabés que bien andaríamos!". Si vendés cinco mil, te dicen: "con diez mil nos paramos". ¿Y cuando vendés diecisiete? Es todo un cuento. Eso siempre es así. Yo creo que en algún momento *Fierro* vendió veintipico, y en la última época no habrá llegado a cinco mil. Cuando yo estaba vendíamos, no sé, para redondear, entre once mil y doce mil. Pero terminó vendiendo la mitad.

DA/LV - ¿No cree que *Fierro* podría haber seguido saliendo con esa tirada?

JS - Yo creo que todo producto, un diario, una revista, un programa, lo que sea, tiene un ciclo de vida. Y eso es perfectamente normal. A veces se puede reciclar, a veces no. Lo que no quiere decir que el producto decaiga. Este diario, por ejemplo [*Página 12*], empezó como un *boom* y hoy apenas se mantiene, pero el diario sigue siendo el mismo. *Fierro* se murió cuando se tenía que morir y duró una barbaridad, cien números no es una pavada.

DA/LV - Un dibujante como Carlos Nine, por dar una opinión, nos dijo en su reportaje que no sabía hasta que punto alguna vez Cascioli "entendió a la *Fierro*". Esta es la mirada de muchos que adjudican el mérito de la revista a Lima y a usted...

JS - Ah, sí, claro. El producto para bien o para mal lo hicimos nosotros. Cascioli sabía que no podía venir con cualquier cosa, no sé, un dibujante yanqui que no nos gustase, una historieta que no fuera parte de nuestros conceptos de selección. El eso la sabía y lo respetaba. Las responsabilidades eran nuestras.

DA/LV - ¿Quién propone el slogan "historieta para sobrevientes"?

JS - Yo, y es un afano, inconsciente, pero un afano al fin. Se lo robé a la revista *El Víbora,* que reza en su slogan "para supervivientes". Me acuerdo que me encontré

una vez a Berenger, el flaco siempre estaba de porro, y hablamos de este tema. Después en otra época cambiamos el slogan de *Fierro* y le pusimos "contra el apriete", porque nos habían apretado... alguna pequeña especie de censura. Era la época en que Pacho (O´Donnell) estaba en Cultura. Nos habían mandado con la revista porno, por algún contenido que publicamos, la Junta de Moralidad nos hizo exhibirnos ensobrados, como si fuéramos una "revista de chicas". Pero nosotros decíamos que no era así, podía haber uno que otro culo a veces, pero no era ese tipo de revistas. En fin, una pavada...esas boludeces que sirven siempre para vender más.

DA/LV - En definitiva, los sobrevientes eran ustedes...

JS - Claro, exactamente es así. Así es.

DA/LV - ¿Fierro fue la mejor revista de historietas?

JS - De las que yo hice sí, y eso que fue la única.

Mercado y Lectores

DA/LV - Los lectores de *Fierro* eran miles, ¿cuántos lectores podría convocar una revista de esas características en la actualidad?

JS - No tengo la más puta idea. Yo me refería anteriormente a los dibujantes, sé que siguen habiendo tantos dibujantes como antes, aunque hagan cosas diferentes, uno dibuja lo que ve. Y los dibujantes de ahora puede ser que se vuelquen más al manga, a la historieta de superhéroes, no sé. Ahora...¿cuántos lectores hay para una revista de historietas?. No tengo la menor idea, no sabría decirles si hay público o demanda.

DA/LV - Suponemos que además de la retracción económica que sufrieron las capas medias a partir de los noventa, tiene que haber otros motivos que influyen en la caída del lector de revistas de historietas

JS - Sí, claro. Pero el tipo de revista que *Fierro* encarna, es un tipo de revista que está en crisis en todo el mundo, no es que está en crisis el lector, está en crisis el modelo. No es que no hay revistas de historietas al estilo de *Fierro* en la Argentina y haya que preguntarse porqué no aparecen los editores acá. ¡No hay en ningún lado! En ningún lado se comete la estupidez de editar revistas con ese estilo. Me refiero fundamentalmente a la historieta europea, que es con la que estamos más emparentados, son nuestra referencia, más que la historieta norteamericana, aunque en los últimos tiempos esto haya cambiado un poco. Pero lo que quiero decir es que el tipo de revista con historietas autonconclusivas, o con historias del tipo *continuará*, con personajes que siguen en los números siguientes, eso desapareció. No existe más. Y desapareció incluso en Francia que era un gran mercado para revistas tipo *Fierro.* La diferencia es que en Francia, ese modelo acabó, pero se fundó otro: el libro. Existe otro mercado. Nosotros nunca fuimos capaces de construir otro mercado cuando cayó el de las revistas. Lo que yo quería hacer en *La Urraca*, en la época en la que me rajaron era eso: empezar a publicar libros de historietas, o álbumes, como quieran llamarlo. Yo quise siempre esto: unitarios de 48 y 64 páginas. Ese es el formato que existe hoy y es el único que camina. En Francia la historieta continua viva y poderosa gracias a este cambio. En Italia, la historieta continúa con un formato más de arrastre, un viejo formato, más barato, más chiquito, con personajes con historias de *continuará*, del estilo Bonelli, entre otras. En Italia funciona eso, porque el público quiere o está acostumbrado a ese formato editorial. En Italia, pegó bien la tira *Cybersix* de Carlitos Trillo, en otro mercado no hubiera caminado. En el nuestro, lamentablemente, la historieta dejó de ser el negocio de muchos para pasar a ser el desafío de unos pocos.

[Entrevista: **Diego Agrimbau** y **Laura Vazquez**, cedida para *Tebeosfera* 021005] [Este documento forma parte de un libro en preparación, inscribiéndose en el marco de un proyecto de investigación académica que desarrollan sus autores. Quedan protegidos todos los derechos © **2002 D. Agrimbau y L. Vazquez**]

ISSN: 1579-2811

LA HISTORIETA COMO NARRACIÓN PARADÓJICA: EL CASO DE LA GALLINA DEGOLLADA

La historieta como narración paradójica: El caso de *La gallina degollada*
Texto de Natalia Romé y Laura Vazquez, extracto de la ponencia:

***La historieta como narración paradójica. Análisis semiótico de La gallina degollada de Breccia y Trillo*.**

Presentada en la Universidad de Buenos Aires en 2002 (en el *Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica "Semióticas de la vida cotidiana"*, celebradas desde el 28 al 31 de agosto de 2002)

[Viñeta de "La gallina degollada" © 1975 Carlos Trillo / Herederos de Alberto Breccia]

[Ficha publicada en *Tebeosfera* 021005] | [Los textos publicados en esta sección no sufren retoque por parte del editor, el cual no está necesariamente de acuerdo con lo expresado por su autor]

▲

La historieta como narración paradójica: el caso de *La gallina degollada*

Por Laura Vazquez y Natalia Romé

Aclaración: El carácter excepcional de esta obra exige nuevos análisis que refuercen nuestra hipótesis. Conscientes de ello, afirmamos la condición paradojal y contramítica de la historieta como potencialidad susceptible de futuras evaluaciones.

La historieta se ubica en un cruce singular entre masividad y marginalidad, entre visibilidad e invisibilidad y entre legitimidad e ilegitimidad, lo que constituye en el campo de los consumos culturales una particularidad ineludible.
Su carácter de visibilidad social[1] no eclipsó su intrínseca condición de objeto marginal. La historieta es un objeto de la cultura de masas, pero también es un lenguaje con mecanismos específicos de producción y por lo tanto, con una fuerza ideológica propia.
La particularidad de este lenguaje está dada por su estructura narrativa,[2] puesto que la historieta es narrativa en secuencia gráfica. Y aquí reside su especificidad: al ser *narrativa en secuencia*, el paso del tiempo se representa a través de la sucesión de imágenes, en otras palabras: la historieta transforma el tiempo en espacio. Queda sólo por decir que ninguna otra narrativa tiene esta posibilidad expresiva.
El relato historietístico es un relato cuya historia transcurre de un cuadro[3] a otro sin necesidad alguna de dar cuenta explícitamente de ese devenir temporal.
Esa particularidad del lenguaje funda su condición determinante: la historieta exige una gráfica de la palabra y una gramática del dibujo. No estamos ante un "género híbrido entre la narrativa y la gráfica"[4] sino ante un lenguaje social con específicas condiciones de producción y de reconocimiento.
Presentaremos el trabajo de Trillo y Breccia como un caso representativo de las anteriores afirmaciones. La adaptación de "La gallina degollada" no debe ser leída como versión historietada de un cuento literario, sino como (otra) narración con singularidad estética y estilística y sobre todo con un registro

---

[1] En 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares según Rivera, Jorge B.: *Panorama de la historieta argentina*. Libros del Quinquincho. Buenos Aires. 1992.

[2] En palabras de Jorge Rivera la historieta es "una narración construida mediante la integración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (la suma horizontal de cuadros o viñetas, leídas de izquierda a derecha, en el mismo sentido que la palabra impresa) que trata de mostrar el desarrollo de las acciones y los escenarios" Idem.

[3] El cuadro es la menor unidad narrativa y significativa en que puede se descompuesto un relato historietístico.

[4] Pablo De Santis subraya: "la historieta se afirma en las zonas de su indeterminación y de su mezcla: como género híbrido entre la narrativa y la gráfica, encuentra su pureza en el punto de máxima contaminación". Esta perspectiva analítica (característica de un marco referencial que concibe lenguaje como "arte menor") es la que ponemos en cuestión desde una aproximación teórica. De Santis, Pablo*: La historieta en la Edad de la Razón.* Paidós Postales, Buenos Aires, 1998.

temático diferencial.[5] Cabe tener en cuenta que se trata de un texto que escapa a las transposiciones historietadas de literatura que evidencian un tratamiento reduccionista del relato. Oscar Steimberg en su libro *Leyendo Historietas* inscribe a "La gallina degollada" de Breccia y Trillo en lo que denomina *nueva escritura de ficción*: "una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar"

Dada la existencia de este registro propio planteamos el carácter paradojal de la historieta. Tratándose de una transposición, la versión historietada no puede dejar de aludir al texto referido, sin embargo, este condicionamiento no es determinante puesto que existe una "relativa autonomía" del texto transpuesto. Esa "relativa autonomía" posibilita poner al descubierto el poder de lo irracional, ese poder de lo "bestial" soslayado en el cuento de Quiroga, que comentaremos más adelante.

Podemos establecer que el "juego de astucia" (Steimberg referirá a la posibilidad de construcción de una segunda melodía) que los autores del texto transpuesto pueden desarrollar no es casual. Ese valor diferencial es posible gracias a la inherente condición paradojal del lenguaje. Esta condición constitutiva del lenguaje historietístico que permite a través de la alegoría y la elipsis desdoblar versiones en conflicto será desarrollada en el punto siguiente atendiendo a distintas categorías analíticas.

Nuestra intención es poner en juego las arterias ideológicas de un texto producido (y producto) de la industria cultural, con la convicción de que lo ideológico supone una dimensión estructurante de la subjetividad. Tomemos el caso de la historieta "La gallina degollada" de Trillo y Breccia[6] basada en el cuento homónimo de Horacio Quiroga, para dar cuenta de la especificidad paradojal de este dispositivo narrativo, a partir de ciertas operaciones de elisión, metonimia y de su dialéctica gráfico-verbal.

Vale la pena aclarar que este artículo no tiene por intención trabajar acerca de los mecanismos de la transposición, de un soporte a otro, sino en develar algunas categorías teóricas inscriptas en el texto transpuesto, y no en realizar una lectura que compare y enfrente a ambos. El texto transpuesto pone de relieve el modo en que la condición paradojal atribuida a este lenguaje se verifica en el tratamiento transpositivo del cuento. Resulta pertinente aclarar a los efectos de nuestra búsqueda, que, como advierte Oscar Steimberg "...la transposición como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de

---

[5] Al respecto ver las conclusiones que Steimberg arroja de la versión en historieta del cuento de Horacio Quiroga. Steimberg, Oscar: *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor".* Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, página 154.

[6] En el primer Congreso Nacional de Semiótica (La Plata, 1996), la investigadora Maria Rosa Del Coto presentó una singular ponencia ha propósito de la transposición en historieta del cuento "La gallina degollada". Dicha ponencia titulada "Palabras sobre la gallina degollada de Breccia y Trillo", si bien se inscribe en otra línea de análisis, adquiere una relevancia capital para la construcción teórica del presente trabajo. Por lo tanto, en varias oportunidades haremos referencia explícita al citado texto. Asimismo al trabajo que sobre el mismo caso desarrolló Oscar Steimberg en "Cuando la historieta es versión de lo literario", en *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor".* Nueva Visión Lenguajes, Buenos Aires, 1977.

isomorfización, de "equivalencias" directas, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias"[7]
En este sentido, en el plano de las operaciones retóricas de la historieta, se revela la coexistencia de dos lógicas argumentativas simultáneas y conflictivas en la representación del hecho del asesinato de la niña sana por parte de sus hermanos idiotas. Este gesto de desdoblamiento enunciativo es condición del discurso paradojal y es identificable, en el plano retórico, en figuras que caracterizan a cada una de las dos lógicas.
Por un lado, la metonimia organiza en la versión de Breccia y Trillo la puesta en escena de la irracionalidad bestial atribuible a los idiotas y que se ofrece en un nivel más explicito de la representación del asesinato. La operación metonímica establece una lógica que se manifiesta sintagmáticamente a través de la "apropiación del rojo"[8] proponiendo como motivación del crimen la fascinación por este color que aparece, estéticamente reforzado en el tratamiento del texto transpuesto. Es este elemento, único color en toda la producción blanco y negro, el que produce por metonimia, la cadena sintagmática que vincula el sol, la gallina sacrificada y la sangre de la hermana asesinada. En palabras de Steimberg: "El rojo que obsesiona a los idiotas del cuento –y que los hará fascinarse ante el color de la sangre de la gallina sacrificada, y luego ante el rojo de la que ellos mismos vierten en su crimen- recorre las sucesivas secuencias como una segunda melodía ... que profundiza el continuo de la obsesión y de su verdad psicológica, y ahora estética: esa verdad que alienta muchas veces en forma oculta en los cuentos de Quiroga, reprimida por sus ideas explícitas; y que aquí estalla convocada por el dibujo de un historietista irrespetuoso".[9] En la misma línea, María Rosa del Coto señala en sus conclusiones respecto a la versión analizada lo siguiente: "...pone al descubierto lo que en el texto de Quiroga, aunque presente, se halla "ocultado", relativizado o compensado: ese poder de lo irracional, ese poder de lo "bestial" que mediante (...) el trabajo estilístico de las imágenes y el uso del color rojo en alguna de ellas, la historieta no cesa en poner en escena".[10]

[7]. Steimberg, Oscar. "Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura", en *Lenguajes*, núm. 4, Buenos Aires, 1980.
[8] Steimberg, Oscar. Idem.
[9] Steimberg, Oscar. Idem.
[10] Del Coto, Maria Rosa. Idem.

Por otro lado, la elipsis estructura una segunda racionalidad presente en el mismo acto y que se ubica de modo más cercano a la serie argumentativa que sostiene el cuento de Quiroga, en la medida en que su representación del asesinato ofrece las bases para una cierta legitimidad del crimen: los idiotas se deshacen de su hermana porque ésta les ha quitado la atención paterna, en otras palabras, la acción reviste un carácter de tipo racional con arreglo a fines.

Ahora bien, veamos el modo en que la convivencia conflictiva de dos líneas argumentativas en una representación narrativa abona nuestra perspectiva del relato historietístico como manifestación discursiva paradojal.

Tal como lo concibe Roland Barthes, el discurso paradojal es el que se sostiene en la tensión conflictiva de dos narrativas simultáneas. Es el lugar de la pregunta que se desenvuelve como espacio de resistencia a la Doxa, en ese instante siempre fugaz en el que las verdades son puestas en cuestión y el conflicto se deja ver.

La paradoja se inscribe en el campo simbólico de una dialéctica entre dos términos. En el mismo plano, agreguemos que es la dialéctica del valor que constituye la lógica del sentido (marcado/no marcado) y del juego freudiano (fort/da). Sin embargo, como advierte el propio Barthes, este juego trasciende su pretendida dimensión binaria en la medida en que da lugar al surgimiento de un tercer movimiento que, si bien no resulta un gesto sintético, sí constituye una deportación, una remisión a un más allá, - y si se nos permite la metáfora cinematográfica- a un "fuera de campo". Volvemos, en definitiva, al escenario de surgimiento y circulación del sentido, pero entendido ahora desde una perspectiva, si bien estructuralista, más laxa y dinámica.

En el libro *Barthes por Barthes*, afirma el autor: "a la Doxa tampoco le gusta el sentido, el cual es culpable para ella, de introducir en la vida una suerte de inteligible infinito (...) contra la Doxa, hay que ponerse a favor del sentido, pues el sentido es producto de la Historia, no de la Naturaleza...". Como se ve, sentido y paradoja conviven en el terreno de la ambivalencia, la movilidad y la sensualidad frente al discurso ideológico que se *repite* y *consiste*. La manifestación estética y la ficción son sus condiciones de existencia en la medida en que interpelan los mecanismos del valor establecido y petrificado de la Doxa. Tal es su potencial: "proporcionar las reglas de un discurso indirecto y transitivo capaz de transformar el lenguaje sin pregonar su dominación ni su buena conciencia". En el débil equilibrio paradojal el discurso pone en escena el conflicto constitutivo que atraviesa toda pretensión de validez referencial, tal como ocurre con el artificio estético y con la construcción ficcional. Y en este sentido, el discurso paradojal expresa su fuerza política de desmitificación.

Si admitimos la propuesta barthesiana, cabe pensar al discurso paradojal en términos de desdoblamiento, de duplicidad. Entonces, es posible reintroducir el ejercicio de la paradoja en el Orden de lo Imaginario, tal como lo elabora la teoría lacaniana.

A partir del estudio freudiano sobre el juego fort-da, Lacan elaborará su idea sobre el carácter constitutivo del registro de la *falta* -la pérdida de la unidad original- en el proceso de advenimiento del hombre-en-el-niño, es decir, de su ingreso en la cultura. Este pasaje que se manifiesta como transformación de la *necesidad* primitiva en *demanda* importa un movimiento de desdoblamiento en

la medida en que, por un lado, apunta a la satisfacción de una necesidad del Orden de lo Real, pero por otro, lo hace dirigiéndose hacia otro sujeto –su madre-. En este gesto se instala el registro de la distancia –con la consecuente nostalgia respecto de la unidad perdida-, simultáneamente comienza a tener lugar la noción de *alteridad* que es la que hará posible la configuración del propio ego. Se trata, en definitiva, de la configuración de la especificidad humana, porque lo que el niño demanda de aquel que se erige como su otro es, en términos hegelianos, el *reconocimiento*.[11]

Estas reflexiones sobre lo ideológico en el marco del psicoanálisis pueden pensarse a la luz del análisis barthesiano del discurso mítico como metalenguaje. En su obra *Mitologías*, el autor pone en escena la relación de pasaje que funda la alineación del sentido en el concepto, a fin de revelar el conflicto que atraviesa la relación entre referencialidad e historia, en el ejercicio del lenguaje.

En esta línea, sólo resta afirmar que en la paradoja, la duplicidad mítica queda al descubierto, en la medida en que su equilibrio, sostenido en la ambivalencia, elude la del impulso naturalizador del mito porque permanece en un juego ambiguo de convivencia entre forma y sentido. Dice Barthes: "la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial", tal es la fuerza contramítica del discurso paradojal: la de re-politizar aquello que se pretende "un habla despolitizada".

En el prólogo a la primera edición de *Mitologías* confiesa: "reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad". A través de esta aspiración se evidencia una apuesta política: ya que el mito es un lenguaje y toda significación es mitología, la "desmitificación" nunca es una operación de "libertad". En otras palabras: el discurso heterodoxo no puede postular una ruptura con el discurso de la Doxa, bien puede convivir con él. El gesto sarcástico es que comparten el espacio social formando un "conveniente divorcio". Este escenario ofrece las

[11] "La búsqueda que hace el sujeto, no del complemento sexual, sino de esa parte de sí mismo para siempre perdida, que se constituye por el hecho de que no es más que un ser viviente sexuado, que ya no es inmortal". Lacan, J. Seminario 11: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Paidós, México, 1984, p. 212.

condiciones propicias para albergar en el mundo de las significaciones, discursos paradojales.
A la manera de un estudio preliminar, pensamos que la historieta es un habla susceptible de encarnar narraciones paradojales. Por su carácter constitutivo la narrativa dibujada puede presentarse como un metalenguaje al modo de un juego en el que el sentido se oculta en el mito y al mismo tiempo se hace presente en él.
Si pensamos con Barthes que el mito es una "coartada perpetua" donde el sentido siempre se encuentra en su lugar para *presentar* la forma y la forma está siempre allí para *distanciar* el sentido, el conflicto, la contradicción, el estallido, aparecen siempre como la remisión perpetua a un "más allá" de la semiosis.
En este marco, la historieta devela en el gesto transpositivo que se postula en la humildad del *comentario,* otro discurso introducido de forma subrepticia o desvíada. La versión historietada constituye en ese acto dramático su naturaleza ideológica. Como producto estandarizado para un mercado de masas, la historieta no busca poetizar el mundo en una búsqueda del sentido inalienable de las cosas, por el contrario, evidencia su impotencia tautológica.
Es a partir de esta nominación que hemos pensado en el potencial subversivo de este lenguaje, potencial que estratégica o tácticamente se presenta bajo la forma de un "inocente" sarcasmo.

Natalia Romé (1974) es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires. Ha cursado varios seminarios y asistido a charlas y debates acerca del campo de la comunicación y la cultura. Trabaja en EUDEBA, Editorial Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, desarrollando tareas en el ámbito de las relaciones institucionales así como en la prensa y difusión de la institución.

Laura Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de Argentina. Actualmente, alterna su pasión por la escritura de guiones con sus labores docentes en facultades argentinas. Junto a Diego Agrimbau se halla trabajando en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en su patria.

ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 1

por LAURA VAZQUEZ

Mort Cinder : Memorias en conflicto.

Mort Cinder apareció el 20 de julio de 1962, en el número 714 de la revista *Misterix*, de la hoy extinta editorial Yago. Su publicación fue por entregas y en forma discontinua hasta el número 800, del 13 de marzo de 1964. Las diez historias de la célebre serie fueron escritas y dibujadas por sus autores en un contexto de dura adversidad económica para ambos. Sin embargo, las penurias personales que sufrirían y la incipiente caída de la industria de la historieta argentina (luego de su denominada edad de oro) no amedrentaron en absoluto el talento de ambos artistas. Entender las condiciones de producción de un texto puede clarificar mucho acerca de sus sentidos, y me parece importante destacar este punto: *Mort Cinder* nació "a pesar de" sus autores.

El presente artículo no supondrá una descripción de la trayectoria profesional y artística de Oesterheld y Breccia, tampoco debe esperar el lector un estudio semiótico y comparativo del estilo gráfico y textual de ambos.

Hay caminos caprichosos para abordar la reseña crítica de una gran obra. Y muy probablemente, la autora de estas líneas haya elegido el más arbitrario de todos ellos.

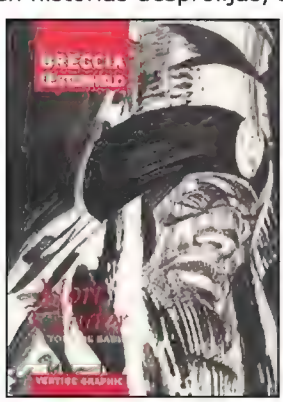
Quiero aproximarme a *Mort Cinder* desde una reconstrucción política e ideológica, buceando en el relato aquellas marcas que permitan pensar la trama como una urdimbre de significaciones sociohistóricas y, de esta manera, dar lugar a un nuevo cuerpo textual para la reflexión crítica. Evidenciados los propósitos de este artículo, lo invito a la lectura de las siguientes líneas:

El personaje Ezra Winston se pregunta casi retóricamente: "¿Está el pasado tan muerto como creemos?". Su interrogante puede leerse en clave política e ideológica.

Si el pasado está muerto, ¿a quién le importa la historia? y cabe aún agregar: si el pasado está muerto y el único instante memorable es el instante presente ¿qué proyecto o modelo de desarrollo pueden pensar las nuevas generaciones?

Toda secuencia gráfica despliega a través de sus mecanismos de producción de sentido, la trama de una historicidad. De un cuadro al siguiente hay relato, por lo tanto, hay historia. Si la historieta es un lenguaje que tiene como especificidad propia el mecanismo del despliegue de la historia, *Mort Cinder* lleva este recurso a su apoteosis misma.

La célebre obra de la dupla Oesterheld / Breccia no presenta la historia como una clasificación de hechos y sucesos cronológicos. Por el contrario: los hechos históricos reconstruidos ficcionalmente a través del relato de *Mort Cinder* se erigen en historias desprolijas, sin cuidado de los devaneos que la Historia (con mayúscula) pudiera sufrir.



Sabemos que la historia social no constituye un movimiento rectilíneo sino que más bien es un discurrir constante entre las memorias y los olvidos de un proceso que nunca gira sobre sí mismo. Hasta el hartazgo podríamos enumerar los movimientos que constituyen un flujo y reflujo histórico. Y es por esta razón que *Mort Cinder* opera de igual manera que la historia misma.

Las memorias en conflicto histórico que el inmortal posee son su única y potencial riqueza. Con ellas puede dominar el tiempo y el espacio de sus acciones, pero también, y

fundamentalmente, puede interpelar como sujeto los acontecimientos históricos.

Esto último es la clave fundamental del relato. *Mort Cinder* a través de sus narraciones echará luz a la visión del viejo Ezra, el mensaje tácito de Oesterheld en este punto será: la historia puede ser intervenida.

De lo que querrá apropiarse el profesor Angus no será tanto de la memoria del inmortal (utilizando la acción policíaca de los zombis ojos de plomo) como de la posibilidad de dominar esa memoria y de reconstruirla desde su propia visión de mundo. Angus quiere conquistar la mente del otro, para dominar al otro: «te desarrollaré al máximo la capacidad de ser manejado por otra inteligencia. Seré yo quien pensará por ti. Tus pensamientos y sensaciones pasarán a mí sin que tú te des cuenta».

Podría pensarse esta frase del profesor Angus directamente ligada a las categorías conceptuales marxistas de "falsa conciencia", "manipulación", "dominación" e "imperialismo". Desde la ideología revolucionaria y tercermundista de Oesterheld no es un riesgo analítico pensarlo de esta forma.

El profesor Angus subraya como su principal objetivo «ser el centro de la vida intelectual de cuantos seres existan». La dominación de las conciencias de esos seres no la obtendrá únicamente coercitiva y violentamente (a través de las operaciones macabras en los circuitos cerebrales de sus víctimas) sino también a través del consenso y la cooptación: «ni siquiera te darás cuenta».

Lo que está en juego, en última instancia, es la posibilidad de entrar en conflicto con esas memorias. Los sujetos paralizados por la omnipresente mente del profesor Angus (los hombres ojos de plomo) "ven" el mundo que les rodea a través de la reconstrucción y representación fantasmagórica del profesor. En cambio, Mort Cinder podrá "salirse del juego" e interpelar la historia con sus actos. En suma: podrá erigir su memoria y constituirse como hombre libre vinculándose a la praxis. Lo que también es una forma de alcanzar la inmortalidad.

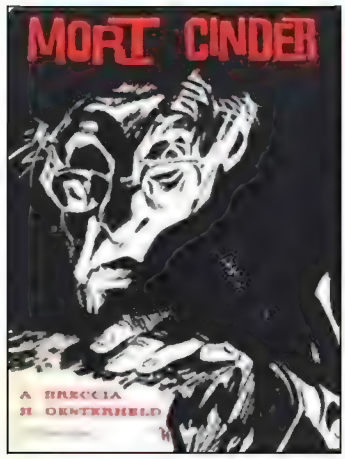
Una mirada a los personajes.

Ezra Winston: Hijo y nieto de anticuarios, encarna un personaje de una sutil complejidad. Si bien por un lado el viejo Winston es un hombre ordinario y pasivo, ligado fervorosamente al capital de sus objetos valiosos, por otro lado es el aventurero incansable, que recorre espiritualmente el tiempo y espacio histórico despojado del universo de las cosas.

Como el jubilado Luna, de la célebre obra *Sherlock Time* (1), el viejo Ezra es movilizado por un "otro protágonico" (un inmortal en el caso de *Mort Cinder*, un viajero del tiempo en el caso de *Sherlock Time*). Sin embargo, el verdadero héroe de las dos historias, es el narrador en primera persona en clave cómplice con el lector. En ambos relatos, los personajes que poseen poderes extraordinarios invitan a los protagonistas de carne y hueso (los dos ancianos) a compartir un mundo de aventuras y riesgos. El inmortal y el viajero (la metáfora de la manipulación del tiempo y del espacio) vendrían a funcionar en ambas historias, como los alter ego de los ancianos. Precisamente, no es casual que los dos protagonistas vean transcurrir sus días de forma rutinaria y monótona hasta que un hecho inverosímil viene a conmocionar el sopor angustiante de sus existencias.

Mort Cinder: La figura inmortal de Mort Cinder puede recordarnos al inmortal del cuento de Borges, esa alma en pena que sentencia: «yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto» (2), pero también a numerosos seres inmortales propios de los géneros populares, la mitología celta y griega, la narrativa mítica y la filosofía metafísica. La inmortalidad es un tema recurrente que atraviesa géneros y épocas. Sin embargo, en *Mort Cinder* no es el rasgo distintivo del personaje su inmortalidad, más bien por el contrario, sus rasgos sobresalientes son humanos y, por lo tanto, mortales.

La amistad con Ezra, la solidaridad con sus amigos del pasado, su dolor físico, sus angustias y padecimientos, su carácter sufrido, sus odios y su sed de venganza, son todos rasgos de carácter terrenal. Mort Cinder no es un superhéroe. Ni siquiera un héroe. Como el inmortal del cuento borgiano, Mort Cinder es un personaje que representa al ser humano en abstracto. No es un hombre, es todos los hombres. Su



ser se encarna en distintos sujetos para, finalmente, no ser nadie y ser todos al mismo tiempo.

El profesor Angus: El retrato de perfil del terrorífico profesor es, en verdad, un crudo retrato del aparato ideológico del sistema capitalista. El objetivo del profesor es la dominación de las conciencias para conquistar el mundo. Lo interesante del recurso que utiliza Oesterheld en este caso, es el siguiente: El profesor Angus sabe que para dominar al mundo, "el mundo intelectual", afirma, no tiene que apropiarse de los bienes materiales de sus víctimas, antes bien, de su capital simbólico: las ideas.

Las visiones de mundo, las memorias, los recuerdos y los olvidos de sus hombres de plomo (seres humanos devenidos en zombis a su servicio) son reconfiguradas, readaptadas, desde la cosmovisión del profesor Angus. El pensará por todos, él hará que los sentimientos y placeres de todos pasen por sus reglas y directrices. Este es el secreto y lema del maquiavélico profesor: continúen con sus vidas, pero sin saber que les son ajenas. Finalmente, Mort Cinder malogrará los planes de Angus, volcando todo su talento de científico investigador al estudio de los colibríes. En otras palabras, las conciencias manipuladas, saldrán victoriosas y el monstruo "pluricerebral" perecerá en sus intentos.

Ciudad sin tiempo ni espacio.

Como El Eternauta y Sherlock Time, Mort Cinder puede viajar en el tiempo y en el espacio. El espacio referencial de la narración es una Londres lovecraftiana, con climas góticos, imágenes brumosas y recovecos por doquier. Una ciudad propia de Conan Doyle, en donde el tiempo y el espacio siempre son circunspectos: el reloj, la cita, la tienda de antigüedades, los objetos valiosos y queridos, la bruma que invita al refugio hogareño, los tiempos rígidos de la ceremonia y el encuentro.

Sin embargo, algo viene a romper con ese clima londinense de buenas maneras sociales y planificación urbanística: la posibilidad de sumergirse en la aventura desordenada y a veces bizarra de la ficción narrativa. Esta posibilidad abierta para Ezra va a trastocar de forma implacable su razón ordenadora. A cambio obtendrá el caos de ciudades / signos, objetos misteriosos, lugares y mapas históricos sin tiempo ni espacio cronológico, hombres y mujeres vistos especularmente a través de la narración de *Mort Cinder*.

Una vez que el testigo de todos los tiempos lo llama puntualmente a la cita, Ezra dejará de vivir en Londres para habitar, en palabras de Marc Auge, un "no-lugar". Ese no lugar *es* y *no es* Inglaterra; la operación se construye de forma sintomática. La ciudad de Ezra es excepcional y al mismo tiempo no tiene una particularidad propia. Es como todas las ciudades: espacios sensibles y materiales de un sueño fundante.

Ezra, puede salir de ese orden sígnico aparente y trasladarse por una ciudad distinta. Sin embargo, Ezra nunca entra o sale de Chelsea. Aquí está el maravilloso recurso al que apelan Oesterheld y Breccia: plasmar una ciudad imposible. Esa ciudad es un no lugar. Un no tiempo. Un no espacio. Ningún habitante de Chelsea sabe quiénes son los ojos de plomo ni temen cruzarse por las calles con el profesor Angus. Nadie sospecha que el asesino Mort Cinder "ha resucitado" de su tumba para hacer justicia. La ciudad inglesa continúa con sus rituales diarios, mientras que un hombre común y corriente ficcionaliza su trama urbana. El escenario es apenas un ícono, un significante vacío. Ezra no está en tierras sajonas. Y esa es la pequeña trampa: los autores se dan el gusto de que Gran Bretaña sea un decorado para una increíble historia.

Notas:

1. *Sherlock Time* se publicó por primera vez en *Hora Cero Extra* y *Hora Cero Semanal* entre los años 1958 y 1959. Más adelante, se publicaría también en Europa y, en la década de los años setenta, la revista argentina *Pif Paf* la editó en

su edición completa. Editorial Colihue, en el año 1995, editó la obra en la colección ENEDE por primera vez en formato de libro.

2. Borges, Jorge Luis. Cuento "El inmortal" de su libro *Ficciones*.

Laura Vazquez, joven (1973) licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de su país. Actualmente, alterna su pasión por la escritura de guiones con sus labores docentes en facultades argentinas. Junto a Diego Agrimbau se halla trabajando en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina.

[Edición para *Tebeosfera* 020628]

▲

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 2

por LAURA VAZQUEZ

Ratas judías y gatos nazis: el virtuosismo narrativo de Spiegelman.

Autor, memoria y descripción densa:

> «Vladek: ¿Cómo te van las cosas? ¿cómo va el negocio de los tebeos?
> Artie: Sigo queriendo dibujar un libro sobre ti, ése de que solía hablarte...sobre tu vida en Polonia y la guerra.
> Vladek: Mi vida podría llenar varios libros; de todas formas nadie desea escuchar esas historias.
> Artie: Yo quiero oírlas.
> Empieza por mamá cuéntame cómo es conocisteis.
> Vladek: Harías mejor en dedicar tu tiempo a hacer dibujos que te den dinero.
> Pero si quieres, te lo puedo contar...»
> (Capítulo uno. El Jeque)

Así comienza el capítulo uno de los seis que componen la historia de *Maus*, obra que ha sido galardonada con el prestigioso Premio Pulitzer en 1992. En este primer capítulo, "El Jeque", el lector ya puede develar la trama de uno de los mejores cómics de la historia, que se articula como la narración oral de un padre a su hijo de los acontecimientos sucedidos en los campos de concentración de la Alemania Nazi.

El relato oral del padre se erige en un doble movimiento. Por un lado, permite reconstruir la memoria personal y familiar del hijo (quien a su vez narra a los lectores lo que a él ya le han narrado) y por otro, permite reconfigurar a partir de esa memoria, una memoria social y pública: la memoria ligada a la historia de la humanidad. El lector puede perfectamente preguntarse: ¿quién es el verdadero narrador en *Maus*?, ya que en una primera lectura la respuesta no se evidencia con claridad. Si el "apuntador" del relato del superviviente es el autor de la obra, es decir, el mismísimo Art Spiegelman (Artie, para su padre), tenemos aquí que el narrador es el autor de *Maus*. Sin embargo, es el relato del padre, el discurso de su memoria personal, lo que le permite construir el documento (la historieta) al narrador. Si la materia prima es la voz de ese padre, tenemos aquí otra posibilidad discursiva: el narrador es Vladek quien relata a través del dibujante su historia de vida, la historia de Auschwitz. Así, Vladek Spiegelman es retratado por el autor de *Maus*, pero al mismo tiempo, el autor, en su juego discursivo, se retrata a sí mismo. Art Spiegelman es también un personaje y por lo tanto, también deberá acudir a su memoria y a su experiencia para poder plasmar la historia familiar.

La extensa entrevista que el autor mantiene con su padre puede ser entendida en términos de "descripción densa". En palabras de Cliffort Geertz, la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse los fenómenos históricos y sociales de manera inteligible, es decir, densa. La lectura de Artie (el autor) supone una interpretación de la interpretación que su padre (lo que Geertz llama "su informante", observemos en este punto que Artie se vale primero de una libreta de apuntes y luego de un grabador para registrar la voz del padre) realiza acerca de los hechos. Esa interpretación es una reconstrucción ficcional, formada y deformada al mismo tiempo, acerca de un acontecimiento dado. Pero lo que es importante aquí destacar es que la reconstrucción que Vladek realiza acerca de su experiencia y de los hechos sociales e históricos no son menos ficcionales que la descripción

antropológica de beréberes, franceses o judíos, por dar un vasto ejemplo. Toda reconstrucción textual u oral es ya en sí misma una interpretación, una representación imaginativa de un hecho ocurrido. Lo crucial es comprender que la significación de *fictio* no es necesariamente falsa o inexacta, coherente o incoherente. El discurso de Vladek es contradictorio y conflictivo porque es una memoria narrativa. Y ya sabemos, que el *sentido* no está fijado de una vez por todas.

Philippe Joutard recuerda una observación de Elie Wiesel: «Auschwitz desafía la imaginación y la percepción. Sólo se somete a la memoria», y Joutard apunta al respecto: «Pero no a la memoria bruta, una memoria formalizada por el historiador, que no sólo actúa como científico sino como artista no titubeando hacer, según la bella expresión de Pierre Vidal-Naquet, "una historia-memoria, obra de investigación, obra de arte", puesto que sólo el artista puede expresar, hacer comprender y denunciar lo innombrable». De esto trata *Maus*: de algo más que del relato de un padre acerca del Holocausto y de algo más acerca del Holocausto mismo. *Maus* es una obra que habla de la memoria social e individual, de hechos dramáticos que las sociedades deben reelaborar, para responsabilizarse por su historia.

El escritor Musil decía que los monumentos no garantizan la memoria: «Nada más invisible que un monumento». Esa tendencia de los memoriales a la invisibilidad puede ser combatida a través de cuestionamientos críticos y de reconstrucciones del pasado que sean algo más que un homenaje. Las historias de denuncia y de reactivación de las memorias, si son buenas historias pueden ser narradas (incluso) a través de una historieta. *Maus*, representa un caso emblemático de ello.

Un cuento indio que nos recuerda Geertz dice: «existe un cuento en la India –por lo menos lo oí como un cuento indio- sobre un inglés que (habiéndosele dicho que el mundo descansaba sobre una plataforma, la cual se apoyaba sobre el lomo de un elefante el cual a su vez se sostenía sobre el lomo de una tortuga) preguntó (quizás fuera un etnógrafo pues ésa es la manera en que se comportan): ¿y en qué se apoya la tortuga?. Le respondieron que en otra tortuga. ¿Y esa otra tortuga?. "Ah, *sahib*, después de ésa son todas tortugas".» Geertz utiliza este bello cuento para afirmar que ésa es verdaderamente la condición de todas las cosas: no se llega nunca al fondo del asunto. Y bien podría pensarse lo mismo acerca del Holocausto. Hay un punto en donde toda explicación acerca del pasado resulta incompleta. No existen las palabras aún para definir el horror de lo sucedido en el campo de Auschwitz.

La paradoja consiste en que la brutal aniquilación del hombre por el hombre no puede ser explicada desde una historieta, pero tampoco desde el campo de las ciencias sociales. Por eso, la metáfora india. Llegado un punto, el engranaje de una racionalidad en función del exterminio, vuelve irracional cualquier racionalidad científica o teórica.

Cuadro del suicidio, la culpa y los fantasmas

> «Francoise: ¿Otra vez deprimido?
> Art: Pensaba en mi libro...es muy pretencioso por mi parte. Es decir, que soy incapaz de darle un sentido a mi relación con mi padre... ¿cómo voy a dárselo a Auschwitz, al Holocausto? Cuando era pequeño, solía pensar a cuál de mis padres dejaría que se llevaran los nazis a los hornos si pudiera salvar sólo a uno de ellos. Normalmente, salvaba a mi madre. ¿Crees que es normal?
> Francoise: Nadie es normal.»
> (Capítulo uno. Mauschwitz)

En *Maus* nos encontramos frente a dos sobrevivientes: el "gran" sobreviviente (el sobreviviente heroico y evidente) a los campos de exterminio nazi, Vladek Spiegelman, y el sobreviviente al drama familiar, al trauma del pasado, el "pequeño" Artie.

Artie, o Art Spiegelman, pretende echar luz sobre la historia de la humanidad a través de un relato oral y gráfico, y al mismo tiempo, en ese movimiento de reconstrucción del sentido, también busca fijar el sentido de su propia experiencia, de su propia historia. La áspera relación paterno filial, el doloroso suicidio de su

madre, la presencia inasible de un hermano amado y odiado al mismo tiempo y al que nunca conoció, son todos factores concomitantes y decisivos en la elaboración de esa historia pública. Sin embargo, no debe suponerse que se trata de dos historias superpuestas (dos memorias, la privada y la pública) porque, precisamente, una y otra están dialécticamente relacionadas y son interdependientes.

Veamos el siguiente monólogo que Art mantiene con su mujer, Francoise:

> «Artie: Nunca me he sentido culpable por Richieu, pero tenía pesadillas en que las SS venían a mi clase y nos cogían a todos los niños judíos. No me malinterpretes. No estaba obsesionado con eso...es que a veces imaginaba que en vez de agua salía Zyklon B de las duchas. Sé que es enfermizo, pero de alguna manera, me gustaría haber estado en Auschwitz con mis padres para saber lo que pasaron. Supongo que es un sentimiento de culpabilidad por haber tenido una vida más fácil que la suya. Ay. Creo que no estoy a la altura para reconstruir una realidad que fue peor que la peor de mis pesadillas. ¡Y además intentándolo a través de un tebeo! Me parece que me he metido en camisa de once varas. Quizás debiera olvidarlo todo. Hay demasiadas cosas que jamás podré entender o visualizar. Vamos, que la realidad es demasiado compleja para un tebeo... hay que obviar demasiadas cosas o distorsionarlas.
> Francoise: Tú intenta ser honrado cariño.
> Artie: ¿Ves lo que trato de decir? En la vida real tú jamás me habrías dejado hablar tanto rato sin interrumpirme.
> Francoise: Grrr. Enciéndeme un cigarrillo.»
> (Capítulo Uno)

Aquí está claro que Art siente culpa. Siente culpa por no haber sido víctima. O, lo que es lo mismo, es víctima de su victimización. Art es hijo de un hombre incuestionable para la sociedad: un sobreviviente siempre es un sobreviviente. Este hombre, se presenta a los ojos del lector, como un hombre cargado de contradicciones. Pero esas contradicciones no son sólo las del padre, como a primera vista parece, sino son también y fundamentalmente las del hijo, dado que éste debe realizar dos operaciones de sentido: un texto de producción (la narración historietística) y un texto de reconocimiento. Es decir, Art debe rastrear las condiciones de producción de otro autor (su padre) y esa enunciación es la fuente de la que emanan no sólo sus contradicciones sino también sus continuos devaneos intelectuales: "quizás debiera olvidarlo todo".

En el párrafo anterior, Art hace referencia a su impotencia para describir con objetividad una realidad inescrutable. En verdad, quien siente esto no es Artie sino Art. ¿Cuál es la solución entonces? Un interesante juego de retórica: el planteo lo realiza el personaje de la historieta (alter ego del autor) y la legitimación o apertura se da en términos ficcionales: «si esto fuera verdad esto no estaría pasando».

Pongámoslo de esta manera, es "Artie, el autor del tebeo que el lector no lee" y no "Art, el autor del tebeo que el lector está leyendo", quien puede superar la angustia inicial (narrar el acontecimiento) y ser honrado consigo mismo. Pero, Art, el "autor oculto", no es quien puede hacerlo, porque como señala Artie a su mujer «en la vida real esto no estaría sucediendo».

En este juego de ocultamientos, verdades y discursos de enunciación se entremezclan situaciones familiares de intenso drama. Varios miembros de la familia se ven involucrados en una trama ficcional en donde, biografía e historia conforman un guiño de lectura con una complejidad sobrecogedora.

Iconicidad, humanismo y fábulas

La animalización de los personajes en *Maus* permite, al menos, dos lógicas funcionales. Por un lado, el planteamiento de una metáfora de sencilla decodificación ligada a los roles históricos de cada uno de los pueblos involucrados en la Guerra. La serie de metáforas zoológicas lleva consigo la sintaxis de la cadena alimenticia: el ratón es perseguido por el gato, y el gato es perseguido por el perro.

La segunda funcionalidad es la que permite mediante la animalización gráfica de los sujetos históricos una mayor humanización de los personajes ficcionales. Es decir:

en la simplicidad e iconicidad de esos rostros animales opera el mismo mecanismo que con las caricaturas clásicas. Scott McCloud establecía en su libro *Understanding Comics* que a nadie le es indiferente la identificación primaria con las formas básicas "ojos de punto y boca de línea". En otras palabras: la imagen que cada uno de nosotros tenemos acerca de nosotros mismos está más próxima a lo icónico que a lo real.

Casi no hay rasgos identificadores en los ratones de Spiegelman, su señas particulares están dadas por sus vestimentas o por algún objeto suntuario significativo del personaje. De esta manera, cada rostro de ratón es una abstracción de un ser humano victimizado. Una vez que la identificación con los personajes se erige en código de lectura, las señas particulares posibilitan su individualización.

En *Maus*, la deshumanización de los personajes produce un efecto de lectura que tiene algo de paradoja: el lector se identifica con las metáforas de animalización. O mejor aún: es a través de la deshumanización que se llega a la humanización de los personajes.

Scott Mc Cloud hacía referencia a lo que podríamos denominar aquí como "el efecto de la máscara" para dar cuenta de una posibilidad intrínseca del lenguaje de historieta: construir narraciones de identificación universal a través de la representación icónica. Es mediante la utilización de uno de los mecanismos más clásicos y básicos de la historieta (la animalización), que Spiegelman construye una obra diametralmente opuesta a lo esperable. La comparación, aunque burda, en este punto es inevitable: en un extremo de la animalización nos encontramos con *Maus*, en el otro, con Mickey Mouse de Walt Disney.

De este modo es como las máscaras animales recobran su sentido más primitivo y original, ligando a los hombres a sus instintos primarios. Y son, precisamente, esas máscaras las que llevan a cabo un parricidio: el de la fábula que nunca se construye. _

Sobre Art Spiegelman

> «Mala: Es un libro importante. La gente que normalmente no lee este tipo de historias se interesará.
> Vladek: Sí. Yo nunca leo tebeos, y sin embargo, siento interés.
> Mala: Pues claro que sientes interés. ¡Es tu historia!
> Vladek: Sí, ya conozco mi historia de memoria y aún así siento interés.
> Mala: Debería tener éxito.
> Vladek: Sí, un día estarás famoso, como...¿cómo se llama?
> Artie: ¿Eh? ¿Famoso como cómo se llama?
> Vladek: Ya sabes...ese dibujante archiconocido...
> Artie: ¿A qué dibujante puedes tú conocer?...¿Walt Disney?
> Vladek: ¡Sí! ¡Walt Disney!
> Pero...¿adónde vas Artie?
> Artie: A coger un lápiz...¡Debo tomar nota de esta conversación antes de que se me olvide!»
> (Capítulo seis. Trampa para ratones)

Art Spiegelman nació el 15 de febrero de 1948 en Estocolmo. Sin embargo, creció y se educó en Estados Unidos. Luego de estudiar Arte y Diseño, en 1966 comenzó a trabajar en la Compañía Topps Gum, empresa con la que colaboró durante casi dos décadas realizando, entre otros productos, ilustraciones para pegatinas y cromos. De esa época datan sus ilustraciones de *La pandilla basura*. Paralelamente, se inició en la publicación de cómics *underground* y produjo historietas para el prozine *witzend*, donde colaboraba al lado de estrellas como Wally Wood, Berni Wrigthson o Vaughn Bodé.
A partir de 1975, y después de regresar a Nueva York tras una temporada en San Francisco, comenzó a trabajar para diversas revistas, como *New York Times, Village Voice* y *Playboy*. Un poco más tarde, ejerció como profesor en la School of Visual Arts y, en 1980, fundó junto con su mujer, la editora y diseñadoira Françoise Mouly, la revista *Raw*. Era esta una publicación en formato tabloide de clara intención experimental, en gran medida centrada en los propios convencionalismos de la historieta como lenguaje, a la vez que receptora de las más innovadoras firmas del

panorama norteamericano y europeo: Gary Panter, Ever Meulen, Tardi, Swarte, Muñoz y Sampayo, Martí o Charles Burns son algunos ejemplos. *Raw* consiguió el suficiente prestigio como para despertar la atención del no lector habitual de historieta y fue en sus páginas donde se publicó originalmente *Maus* de manera seriada (tras los primeros esbozos aparecidos en 1972 en *Funny Animals* y la historieta de dos páginas "Prisoner of the Hell Planet" alojada en *Short Order Comix* # 1, de 1973).

En 1986, la editorial Pantheon recopiló en un tomo la primera parte de *Maus*, que tuvo que esperar cinco años hasta ver su conclusión con un segundo tomo en 1991. Un año más tarde, en 1992, se le otorgó el prestigioso premio Pulitzer. En Europa, ha ganado el Yellow Kid y otros premios, como el del Salò de Barcelona. En la actualidad, Spiegelman es portadista, colaborador y editor adjunto del *New Yorker*.

Bibliografía:

Geertz, Cliffort (1990): "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona.
Joutard, Philippe (1980): Esas voces que nos llegan del pasado, Fondo de Cultura Económica, México.
McCloud, Scott (1993): Understanding Comic, Fantagraphics, Seattle.

Laura Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de su país. Actualmente, alterna su pasión por la escritura de guiones con sus labores docentes en facultades argentinas. Junto a Diego Agrimbau se halla trabajando en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina.

[Edición para *Tebeosfera* 020831]

▲

ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 3

por LAURA VAZQUEZ

¿A quién salva Juan Salvo? Otra lectura de *El Eternauta*.

1. ¿Por qué es necesaria otra lectura de *El Eternauta*?
2. Otra época, un mismo mensaje.
3. Notas de aproximación a la Argentina actual.
4. Anexo 1: Sinopsis de la historia *El Eternauta*.
5. Anexo 2: Historia editorial de *El Eternauta*.

1. ¿Por qué es necesaria otra lectura de *El Eternauta*?

«El humor gráfico y la política son inseparables; la historieta y la política, no. Como la literalidad hace fracasar cualquier narración, la realidad le exige a la historieta caminos zigzagueantes y, a veces, secretos». (De Santis, P.: *Historieta y política en los 80.* Ediciones Letra Buena: Transiciones, Buenos Aires, 1992).

La primera vez que nevó en la ciudad de Buenos Aires fue entre el 22 y 23 de junio de 1918. La segunda, fue un día cualquiera del invierno del año 1957, en las páginas de *El Eternauta*. La nieve caída en una ciudad como Buenos Aires puede resultar un hecho inverosímil. Sin embargo, allí está Oesterheld para recordarnos que los hechos históricos son cíclicos y que una excepción (la nevada del 18) siempre es más que la confirmación de una regla.

En el prólogo de su primera edición, Héctor Germán Oesterheld subraya a propósito de su obra:

> «Siempre me fascinó la idea del Robinson Crusoe. Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. *El Eternauta*, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene. Ese fue el planteo. Lo demás... lo demás creció solo, como crece sola, creemos, la vida de cada día.» (Oesterheld, H.G., "Prólogo" en *El Eternauta* (Uno), Ediciones Récord, Buenos Aires, 1994).

En este artículo no voy a contarles nada (o muy poco) acerca de Oesterheld ni de Francisco Solano López, el magnífico dibujante que lo acompañó en la realización de esta historia. Tampoco voy a referirme a los quiebres semánticos (estílisticos, gráficos y narrativos) que existen entre el primer, segundo y tercer Eternauta. Se me antoja, en cambio, otra lectura política a la ya mentada en ensayos y artículos varios, esa lectura común que da por supuesta una suerte de premonición *oesterheldiana* en la historieta que analizaremos.

Voy a dar por sentado que el lector ya conoce las líneas generales de esta célebre historieta, de su inscripción contextual (política, social y económica) y de la operación ideológica de sus autores. Si no fuera así, si usted desconoce los pormenores de *El Eternauta*, le ruego sepa aceptar un humilde consejo: en la red de internet hay decenas de notas y varias páginas acerca de Oesterheld, así como textos de todo tipo (homenajes, críticas, reseñas, ilustraciones, etcétera) sobre esta historia. Para su comodidad, hemos redactado al final de este documento dos apartados anexos que resumen la obra y su trayectoria editorial, y glosan el final de su autor [ver anexos].

En suma, el lector podría preguntarse qué puede aportar la autora de este artículo. Seré absolutamente sincera: poco o mucho, según el punto de referencia en el que usted se sitúe. Hoy mismo, en el preciso momento en que mis dedos teclean en la máquina, mi país sufre la crisis social, política y económica más importante de su historia. Piquetes, cacerolazos, muertes civiles, concentraciones en Plaza de Mayo, pedido de elecciones presidenciales anticipadas, provincias sumidas en la más terrible pauperización económica, gobernantes enjuiciados por corrupción, la tasa más alta de desempleo nacional, ahorristas que buscan que se les restituya su dinero del que se incautaron los Bancos (gracias a la cruel medida denominada "corralito") y finalmente, familias que hacen colas en las Embajadas para abandonar el Titanic. Está claro. Ya nadie duda que la Argentina se está hundiendo.

Podría llamar la atención al lector de estas líneas la ausencia de "un Juan Salvo" en la historia de los últimos meses. Voy a adelantarme: no hay tiempo ni espacio para el surgimiento de líderes políticos, sociales o religiosos. Pero quizás, lo más interesante del fenómeno de la crisis actual sea, precisamente, la ausencia de voces que reclamen la aparición de ese héroe nacional. Ningún argentino se ha preguntado por la ausencia de "Juan Salvo". Acaso, porque ya hemos aprendido las lecciones, acaso porque al fin sabemos que las voluntades sumadas, que el sujeto colectivo, es el verdadero héroe nacional de la historia. Acaso, porque desconfiamos de los "Juan Salvo".

Debo advertir que nunca me convenció la figura de ese hombre que luego de narrar la historia de la destrucción del mundo en manos de Los Ellos elige volver a su hogar, junto a su mujer e hija, en otras palabras: elige la salvación individual. ¿No le ha llamado la atención al lector el dramático y paradojal círculo con el que cierra la historia de *El Eternauta*?

Una vez que Juan Salvo concluye su narración el guionista de historietas (el mismísimo Oesterheld) se da cuenta de que ha "aterrizado" temporalmente, antes de la invasión de Los Ellos. ¿Qué hace entonces el "héroe"? En lugar de buscar una salida colectiva para evitar la futura tragedia, corre hacia su casa, se refugia en los brazos de su mujer y de su hija, olvida todo lo ocurrido, y se apresta recibir a sus amigos para jugar una partida de truco, como todas las noches.

Favalli, Polsky, Lucas y Pablo murieron en su lucha contra el enemigo. Juan Salvo, único sobreviviente, aún advertido de la muerte que les depara a sus amigos, corre hacia su casa para compartir el corriente encuentro, antes de que caiga la nevada fatal. Es por eso que Oesterheld se pregunta hacia el final del relato, cuando advierte que la nevada caerá sobre la tierra en nada más que cuatro años: «¿Qué hacer? ¿Qué hacer para evitar tanto horror? ¿Será posible evitarlo publicando todo lo que El Eternauta me contó? ¿Será posible?».

Y vuelve a preguntarse «¿Será posible?», en tanto el "héroe de la historia oficial" ya está en su cálida y pequeña buhardilla, volviendo a dar las cartas, para jugar otra partida de Truco. Creo que la advertencia de Oesterheld no puede ser más actual. Lejos de la premonición, lejos de ser una historieta cifrada, un texto que deba leerse entrelíneas, la historia contiene un mensaje claro y abierto a los lectores: el mundo será derrotado por Los Ellos si actuamos como *El Eternauta*.

La posible salida de esa derrota, está precisamente en la última página del relato, cuando ese guionista anónimo, ese observador "pasivo" se compromete con la historia y decide testimoniar los hechos futuros. Al escribir la historia que Juan Salvo relata primero y olvida después, Osterheld, da cuenta de la única esperanza para la humanidad: apelar a la memoria desde una postura de compromiso ético y social.

El acontecimiento es evocado como obligación moral. La historia es una herramienta ideológica para alterar el orden social, dado que explica el pasado para ofrecer modos de cambiar el futuro. Juan Salvo es un enunciador privilegiado, el gran narrador de la historia por venir, pero, al fin de cuentas, opta por autocensurarse, por silenciar su voz significante y significativa. Juan Salvo es el viajero del tiempo que en lugar de ir "hacia delante", va hacia atrás.

Quizás los argentinos, los miles de argentinos que leímos *El Eternauta*, estamos, finalmente, "oyendo" a Oesterheld. No queremos viajar hacia atrás como *El Eternauta*. Sabemos que la salida a esta crisis se juega en un "aquí y ahora". El mejor guionista de historietas de este bendito país fue asesinado porque soñó con una salida colectiva. Él y toda su familia, entregada a la lucha contra el enemigo (las fuerzas militares), murieron pensando que Los Ellos ganaron la batalla. Y mi pregunta final es: ¿cuántas lecciones más tiene que darnos la historia para no continuar pereciendo en el intento?

Lo que evidencia la gran historia de Oesterheld es que el héroe solo, la clase media, fracasa. Necesitará de otras fuerzas colectivas sociales para cambiar la situación. Ese héroe colectivo es la suma de ahorristas, piqueteros, asambleístas, políticos, empresarios, bancarios, amas de casa, farándula, periodistas, burocracia, empleados de comercio, sindicalistas, maestros, extranjeros residentes, religiosos, artistas, intelectuales, estudiantes y jóvenes que hacen fila en las Embajadas. Casi una imposibilidad. Pero, como la nevada del 18, una excepción que no confirma regla alguna.

Cabe agregar una vez más: no estamos frente a una historieta que es un mapa cifrado, una premonición del narrador, una anticipación genial a una cruenta realidad, como tantas veces se ha subrayado. *El Eternauta* es la política misma, sin alegoría, sin metáfora. La historia que cuenta Oesterheld no es el mapa, sino el territorio.

Sin héroe colectivo, la Argentina del 2002 volverá a fugarse hacia atrás en el tiempo, como *El Eternauta*. Y en nuestra historia nacional volver hacia el pasado, constituye prácticamente un suicidio.

No he podido hallar mejores palabras que las del mismo Oesterheld para concluir este artículo. Las comparto entonces:

> «Ahora que lo pienso, se me ocurre que quizás por esa falta de héroe central, *El Eternauta* es una de mis historias que recuerdo con más placer. El héroe verdadero de *El Eternauta* es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe "en grupo", nunca el héroe individual, el héroe solo» (Oesterheld, *op. cit.*)

2. Otra época, un mismo mensaje:

> «El recorrido de las vicisitudes y hazañas de "Juan Salvo" y sus amigos en la lucha desigual pero heroica frente a "los manos", dibujadas dramática y talentosamente por Solano López son para quien quiera verlo hoy y para quienes lo verán en el futuro con más claridad aún un pedazo doloroso de la historia argentina». (Claudio Morhain)

Poco tiempo antes de que Oesterheld escribiera la primer parte de *El Eternauta* había sido derrocado el General Juan Domingo Perón, el 16 de setiembre de 1955. El país se dividió en aguas: peronistas y antiperonistas. Los primeros, sufrieron la

férrea represión y censura por parte de las fuerzas de seguridad que derrocaron al régimen del General Perón.

Juan Salvo, es un hombre que emerge de esa particular realidad política y social. El es el típico hombre peronista: clase media, trabajador, establecido en su barrio, con una familia típica: mujer e hija. Es representativo de una época marcada por la añoranza de las conquistas sociales populistas del primer peronismo y por una acentuada desigualdad de derechos y condiciones entre los géneros. Sus reuniones con amigos (del barrio) en la buhardilla recuerdan la camaradería adolescente de sus "años de libertad". Su felicidad es moderada y sus bienes son valorados recién cuando los ha perdido: la casita, sus *hobbies*, el altillo, su pequeña Martita, su buena y sumisa Elena. Juan (los juanes siempre responden a estereotipos universales) no tiene conflictos. Es un hombre de clase media y todo es medianía a su alrededor.

Juan ha adquirido una linda casa luego de años de trabajo en su emprendimiento empresario: una pequeña fábrica de transformadores. Una empresa en la que seguramente paga aguinaldo, vacaciones, salario familiar y antigüedad a sus empleados. Todos derechos constitucionales logrados durante aquel primer y próspero peronismo. Juan, es machista, conservador y despolitizado. Nada puede ser imprevisible para él: sabe que mientras juega truco con sus amigos, en el mismo lugar y a la misma hora todos los días, su mujer lee en la cama, su hija duerme en el cuarto contiguo y los vecinos de enfrente apagan la luz de su dormitorio. Él es un hombre apegado a valores fundamentales, religiosos, patrióticos y familiares, en suma, Juan Salvo no está preparado para el caos. No está preparado para el conflicto, para el interrogante, para la ruptura del orden establecido.

No es arriesgado pensar que, en verdad, esa noche cerrada en la que nieva en Buenos Aires, los amigos que juegan truco y comparten sus íntimas soledades o están "arriesgándose a la muerte" al tener que salir del refugio para combatir al enemigo, sino por el contrario: arriesgándose a la libertad.

Las clases sociales se diluyen en la trama de Oesterheld, el enemigo "está afuera" pero también "adentro": el territorio dominado por las fuerzas extraterrestres se ha convertido en un campo de batalla en el que un ser humano desconfía del otro. El enemigo no puede ser sitiado. Los Ellos, en palabras de Juan Sasturain, «son invisibles», y por lo tanto, invencibles. ¿Dónde, cuándo y cómo arremeter contra él?

Juan Salvo, el hombre de clase media, no tiene una conciencia social. Una conciencia de cambio y reestructuración del mundo. Él, como sus amigos, buscan volver a un estado de cosas: Elena volver a su casita, Juan a los brazos de su mujer, a su propiedad en Vicente López, a su trabajo en la empresa. Y lo hace. De hecho, lo hace. Y en ese regreso al pasado, no sólo erige su futura tragedia, sino la de la humanidad toda.

3. Notas de aproximación a la Argentina actual:

«Fue en noviembre de 1976. Aquí se reeditó *El Eternauta.* Aquí, ya grandes, pasamos del goce de esa lejana primera edición al terror de esta segunda experiencia. La nieve caía, en efecto, sobre Buenos Aires. Caía sobre todos y a todos mataba.» (José Pablo Feinmann)

Desde diciembre del año 2001, el país está sumido en una cruenta violencia y represión. Puede ser que algún día sea peor que otro, pero no pasan veinticuatro horas sin que alguna acción corruptiva, acción violenta o testimonio de miseria, altere la tan ansiada paz de los argentinos. A partir del 19 de diciembre del año pasado se registraron saqueos a supermercados y comercios pequeños en todo el país. Grupos de desocupados tomaron las calles de distintos centros urbanos. Se vivieron días en donde gobernó el terror y la policía utilizó la represión como recurso. El saldo de 39 muertos y cientos de heridos no apaciguó los ánimos de lucha. En el mes de diciembre pasado, el entonces presidente De la Rúa brindó un discurso a la población argentina, decretando el estado de sitio «para asegurar la ley y el orden y terminar con los incidentes de las últimas horas». Acusó a «grupos enemigos del orden y de la República» y dijo que «hay que distinguir a los necesitados de los violentos que se aprovechan de sus penurias». Ni bien acabó su discurso haciendo uso de la cadena nacional de noticias, un "cacerolazo" espontáneo azotó al país. La gente salía a la calle o al balcón aplaudiendo, golpeando cacerolas, cantando o silbando en ánimo de protesta. Miles de conductores tocaban las bocinas de sus autos solidarizándose con los transeúntes que ya invadían las calles. No hubo cuadra en la República Argentina en donde no saliera la gente a "cacerolear". El pueblo se unió en un solo grito y paulatinamente comenzó a reunirse en Plaza de Mayo, exactamente frente a la Casa Rosada pidiendo por sus derechos y por una renuncia. No hubo nada más efectivo que lo espontáneo. Domingo Cavallo renunció al puesto de Ministro de Economía y tuvo denegada la salida del país. Fue una madrugada tensa, con saqueos y piquetes. A la mañana del día jueves 20, muchos movimientos y gente sin bandera política se reunía nuevamente en Plaza de Mayo en busca de alguna respuesta. La policía se comportó de una forma "inhumana" tras lanzar su caballería y utilizar la artillería contra los civiles que pacíficamente, reclamaban por sus derechos esenciales: paz, comida y trabajo. Finalmente, el presidente De la Rúa presentó su renuncia irrevocable. La población lo pudo observar dejando la Casa Rosada por medio de un helicóptero. El movimiento obrero y los pueblos del mundo siguieron a diario, y con entusiasmo, los sucesos revolucionarios de la Argentina insurrecta. Los días 19 y 20 de diciembre del 2001, serán recordados en la historia como el "Argentinazo" que barrió a un gobierno constitucional pero no representativo del pueblo. Un país se alzó con sus cacerolas, platos de metal, tambores, pitos, latas y todo lo que tuvieran a mano para hacer ruido.

Sin convocatoria alguna, la ciudadanía tomó las calles y exigió una renuncia. Asumió el efímero gobierno peronista de Rodríguez Saá pero el 28 de diciembre un nuevo "cacerolazo" de miles de manifestantes se aglutinó nuevamente en la Plaza de Mayo. Quizás un tímido ruido de cacerola en algún balcón de un barrio suburbano, inició el movimiento. Cada hogar, abrió sus ventanas, salió al balcón o la vereda, y comenzó otra vez a cacerolear. En silencio absoluto. Sólo se escuchaba el repiquetear de las cacerolas y luego, los pasos de cientos que se dirigían nuevamente hacia la histórica plaza. Pero esta vez, las masas fueron más allá. Un sector intentó quemar el Congreso Nacional. Otros llegaron a las puertas de la Casa Rosada (sede del gobierno) y pintaron sus paredes. La muchedumbre en la calle denunciaba una nueva estafa política y repudiaba al gobierno de Saá que finalmente, también fue depuesto, tras sólo siete días después de su asunción. «¡Que se vayan todos!», coreaba la multitud, junto a: «¡Sin peronistas y sin radicales, vamos a vivir mejor!». Esas fueron dos de las consignas centrales de miles y miles de trabajadores, amas de casas, jóvenes, jubilados, empleados, pequeños comerciantes y profesionales. De esa manera expresaban el odio generalizado hacia los dos partidos políticos que gobiernan la Argentina desde hace décadas. Las recetas Fondomonetaristas mostraron su cara mas cruel de pobreza y desempleo. Desde los organismos internacionales se insistía con aumentar el ajuste a los sectores populares y disminuir el gasto social. El denominado Argentinazo, fue la síntesis destilada de diez años de políticas antipopulares y corruptas (menemato), que ya habían evidenciado su fracaso en el Perú de Fujimori, el Ecuador de Bucaram, la Venezuela de Pérez, el México de Salinas de Gortari, entre otros ejemplos elocuentes. El mundo entero vio por televisión como el golpe de las cacerolas argentinas, la movilización popular de los piqueteros, repudiaron las políticas de ajuste estructural. Luego de la renuncia del presidente interino elegido por Asamblea Legislativa, Rodriguez Saá, este organismo vuelve a elegir presidente, esta vez, al ex gobernador bonaerense, Eduardo Duhalde. Así llegamos a la actualidad donde la historia se está escribiendo día a día y en donde el pueblo se mantiene alerta ante cada medida que toma el nuevo gobierno. El estado de movilización es permanente. Se realizan cacerolazos, cortes de ruta y protestas

espontáneas frente distintos temas que involucran a la sociedad: la confiscación de depósitos (corralito bancario), la corrupción de la Corte Suprema, la urgencia de entrega de alimentos, la falta de medicamentos, la carencia de ayuda social. El pueblo muestra una madurez importante al imponer nuevas formas de acción democrática y de presión para exigir que los gobernantes cumplan con sus promesas. El tejido social esta sensibilizado y los gobernantes lo saben, no hay margen para políticas impopulares, es hora de trabajar por un país mejor para todos.

4. Sinopsis de la historia *El Eternauta*

A propósito de la pregunta de Trillo

- ¿Nunca te dio vergüenza escribir historietas, por esa división que se hace con frecuencia entre géneros mayores y géneros menores?

Oesterheld respondió:

- No, al contrario. La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos lo que es mayor o es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges (Trillo, C. y Saccomanno, G.: *Historia de la historieta argentina,* Ediciones Recórd, Buenos Aires, 1980)

Una noche del invierno austral de 1963 cae sobre Buenos Aires (y aparentemente buena parte del mundo) una Nevada Mortal, gigantesca e inesperada: los copos matan toda forma de vida. Un grupo de sobrevivientes, Juan Salvo y su familia y los ocasionales participantes de una partida de truco, sobreviven en la casa hermética. Organizan la supervivencia y se producen algunos ataques de otros *supérstites*. Comienzan a descender astronaves hacia el centro de Buenos Aires. El Norte envía aviones, que son destruidos por el invasor. El Ejército Argentino organiza la resistencia, y se producen algunas batallas en las que intervienen diversos entes esclavizados mentalmente por Ellos, los invasores omnipresentes y ocultos: Cascarudos, Manos, Gurbos y finalmente Hombres-robot (sobrevivientes esclavizados). Las fuerzas leales son derrotadas. Juan Salvo y su grupo, en acción individual, consigue destruir la Base Central Invasora. Al destruirse la barrera protectora, los misiles provenientes del Norte hacen impacto en Buenos Aires: uno es atómico. El grupo regresa a la casa, y se reinicia la Nevada Mortal. Simultáneamente, por radio se propala información sobre resistencia en sectores sin nevada. Se trata de una trampa, y el grupo es derrotado. Juan Salvo entra a una nave Ello, y, al azar, acciona una máquina de tiempo que lo traslada a distintas estancias. La primera a la que llega, solo, es el Continum 4, donde un viejo Mano le dice que deberá viajar en el tiempo hasta hallar a los suyos. En uno de esos viajes (no narrados) vuelve a su barrio, y le cuenta la historia a Oesterheld. Pero ha llegado antes de la Invasión, y la historia "cierra" con una Paradoja Temporal, en círculo.

5. Historia editorial de *El Eternauta*

«Es imposible escribir buenas historietas sin saber escribir buenas historias; o más sencillamente –y valga la redundancia-, sin saber escribir. En este sentido, Héctor Germán Oesterheld es el gran escritor de aventuras argentino. Claro, las narraciones de Oesterheld son guiones de historietas. Es decir, otra forma de literatura; ni mejor ni peor; no más bella, ni más fea; otra forma, eso» (Trillo y Saccommano, *op. cit.*)

En el número uno de la revista *Hora Cero, Suplemento Semanal*, del 4 de setiembre de 1957 se publicaba "Una cita con el futuro: El Eternauta; memorias de un navegante del porvenir". Este es el título completo con que Héctor Germán Oesterheld presentaba su guión, cuidadosamente ilustrado por Francisco Solano López. *El Eternauta* se publicó semanalmente hasta el número 106 del Suplemento Semanal, el 9 de setiembre de 1959.

En 1962 *El Eternauta* sale a la luz como una historia unitaria, dividida en tres tomos. En febrero de 1962 Editorial Ramírez comenzará a editar la revista *El*

Eternauta, en el número 9 la revista es interrumpida definitivamente. El 29 de mayo de 1969, *El Eternauta* aparece en la frívola revista *Gente*, de Editorial Atlántida. Los dibujos, esta vez, son de Alberto Breccia. El 18 de setiembre, en su número 216, la revista publica el último episodio de la historia. Luego de ser publicada, primero en fascículos luego en formato libro y finalmente en versión coloreada, Alfredo Scutti, director de Ediciones Récord, solicita a Oesterheld que continúe *El Eternauta*. La venta del material a mercados internacionales es la excusa perfecta para la publicación de la Segunda y Tercera parte de la historia, versiones que se alejarán profundamente de la que realizara Oesterheld en 1957.

La Segunda Parte comienza entonces, en diciembre de 1976, en el libro de Oro de *Skorpio*, revista de Ediciones Récord. En 1983, Scutti quiere editar la tercera parte de *El Eternauta*, con el objetivo de publicarla en Italia y en la revista *Skorpio*. Ya asesinado Oesterheld por la dictadura militar, el guión fue realizado por Jorge Morhain, y los dibujos por Solano López Oswal y Mario Morhain. En 1997 la revista *Nueva* publicó una nueva aventura de *El Eternauta* titulada "El mundo arrepentido", con dibujos de Francisco Solano López y guión de su ayudante, Pablo Maiztegui (Pol) y en el año el Club del Cómic reeditó la historia en el año 1998. Otra cosa es la versión de Ricardo Barreiro, "Odio Cósmico", que alcanza cuatro números entre 1999 y el año 2000. Los dibujos de Walter Taborda, Gabriel Rearte y el color de Sebastián Cardoso. Barreiro fallece luego de escribir dos episodios y lo secundará entonces en su tarea, Pablo Muñoz. El dibujo esta vez encarna el estilo de superhéroes norteamericanos.

Oesterheld fue secuestrado en abril de 1977 y fusilado en 1978 por la última dictadura militar argentina, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Oesterheld estuvo prisionero en los cuarteles militares de Campo de Mayo y La Tablada. Él, sus cuatro hijas y sus yernos son parte de los treinta mil hombres y mujeres desaparecidos entre los años 1976 y 1983, en la República Argentina.

Según la versión oficial, Oesterheld sigue estando desaparecido.

Laura Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de su país. Actualmente, alterna su pasión por la escritura de guiones con sus labores docentes en facultades argentinas. Junto a Diego Agrimbau se halla trabajando en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina.

[Edición para *Tebeosfera* 021005]

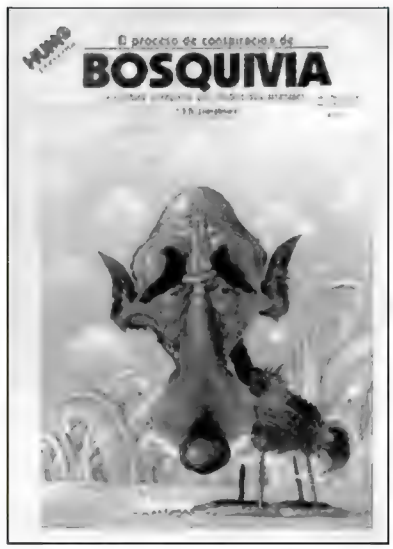
▲

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 4

por LAURA VAZQUEZ

BOSQUIVIA: El humor en la dictadura militar argentina



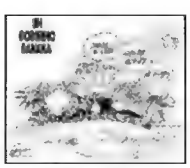
[Portada de *HUM®* dedicado a **Bosquivia**]

Estas notas forman parte del proyecto Ubacyt (Universidad de Buenos Aires) *Cultura, medios y dictadura, memorias en conflicto* dirigido por la Dra. Mirta Varela y del cual la autora forma parte como investigadora. Cabe aclarar que el presente trabajo sobre Bosquivia ha sido presentado en el Congreso Nacional de Comunicación Social, ciudad de Córdoba, Buenos Aires, X-2002.

1.- A modo de presentación:

La investigación en curso, busca reconstruir el estado de producción, circulación y consumo de ciertos espacios del campo cultural. En ese análisis se contempla el campo editorial, por lo que el abordaje del modo de producción editorial del campo del humor gráfico y la historieta, resulta importante si se quiere dar cuenta de manera integral de los fenómenos editoriales más significativos durante el período de dictadura militar (1976-83) y el denominado período de transición a la democracia (1983-85).

En el proyecto se busca reconstruir los procesos de producción tomando como recorte analítico lo que denomino "período de transición a la democracia" en contraposición a la dicotomización dictadura / democracia y adhiriendo de esta forma a la perspectivas teóricas que inscriben a partir del colapso del régimen dictatorial (negociación malvinense" y "apertura del violismo") y hasta el primer tramo del gobierno constitucional (Juicio a las Juntas Militares en 1985) un período signado no tanto por la reconversión comunicacional y cultural sino por la correlación de factores culturales, políticos, económicos y mediáticos.



2.- Editorial y publicaciones: el caso de una política de edición singular

«No se sabe a ciencia cierta si Esopo existió. Pero si no fue él, alguien del siglo XI antes de Cristo tuvo la ocurrencia de hacer hablar a los animales para que los humanos, aunque se sintieran aludidos, no se animaran a enojarse (...) Bosquivia viene a ser eso: una gran fábula, repartida en varios episodios unitarios. Con animales que no sólo hablan sino que viven y actúan como humanos. Insertada en una coyuntura política particularmente desgraciada para los argentinos –el proceso de reorganización nacional- fue una metáfora zoológica donde se reflejaron muchas de las cosas que pasaban todos los días».

Este es un extracto de la introducción a Bosquivia, edición completa del número ocho de la Colección Los libros de Humor, publicada en 1984. Sin embargo, los episodios habían sido ya editados ya previamente en la revista *SuperHUM®*, en el año 1982 a través de la misma editorial: Ediciones De La Urraca.

Se ha escrito poco acerca de Ediciones de La Urraca. Sin embargo, esta editorial constituye una porción importante de la identidad de los argentinos, no sólo por sus ya emblemáticas publicaciones, sino porque aporta a la memoria de un período que todos queremos olvidar.

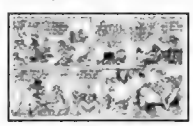
La Urraca editó las revistas de historieta y humor gráfico más importantes de la industria de la historieta y el humor gráfico en el país. Bajo la dirección de Andrés Cascioli, la editorial constituye un antes y un después para dos generaciones de historietistas y humoristas: los que venían de editoriales tradicionales como Columba y Récord y los más jóvenes, los que con *Fierro* tuvieron las puertas abiertas para la experimentación y búsqueda artística.

Una de las publicaciones más destacadas de la editorial fue indudablemente la revista *HUM®*. Aunque no es mi propósito analizar en este ensayo dicha publicación, al ser Bosquivia parte de la serie de libros pertenecientes a la revista, debo introducir algunas palabras acerca de la misma.

Tal como señala Andrea Matallana en su estudio sobre *HUM®*, la publicación generó tres momentos de articulación del discurso político: Crítico, desde sus inicios hasta 1980, Combativo, desde 1981 hasta 1983 y Democrático Pluralista de 1984 en adelante, desde mi punto de vista, tomando esta última etapa ribetes cada vez más definidos partidariamente.[1]

Es decir, Bosquivia se ubica en la etapa combativa que asumió la editorial durante la etapa de transición a la democracia. En un escenario de opresión política y civil la revista en ese momento de su historia interpela a través del consenso en franca oposición al régimen militar.

Su interlocutor no fue un grupo identitario de intereses y valores (como pueden serlo los trabajadores, los militantes, los jóvenes, etcétera). La estrategia editorial fue apelar a la ciudadanía a través de un discurso inclusivo basado en los preceptos de la independencia y la libertad de expresión.



A través del ideario democratizante que mantuvo la empresa durante la etapa, *HUM®* comenzó a construir una red de consenso en la opinión pública, es decir, obtuvo una legitimación social más allá de sus lectores.

Transcurrido su período de denuncia crítica del autoritarismo todavía imperante, la revista tuvo una importante retracción tanto en el volumen de ventas como en su apoyo multisectorial. Más allá de la crisis económica que afectó el consumo de bienes culturales, la caída de *HUM®* está relacionada con la función que una revista de humor político cumple durante un período democrático.

Hacía mediados del ochenta tuvo lugar un fenómeno que desde diversas perspectivas de análisis se dio a llamar de "desencanto político", con la consecuente merma de participación e intervención de la ciudadanía en la agenda pública.

Aunque *HUM®*, en sus editoriales nunca se dijo una "revista política" paradójicamente cuánto más de "humor independiente" se decía, más política era. En el momento en que la sociedad ya no acompañó este guiño cómplice, este hacer política desde un lenguaje satírico y alegórico, la revista no pudo mantener su *statu quo.*

Durante los primeros tres años de la década del ochenta, en el colapso del régimen militar, la revista asumió la eficacia de un discurso político y alcanzando una relevante utilidad social muy conveniente en un período signado por el vaciamiento partidario. Pero cuando esta utilidad, este pacto recíproco basado en lo que Pierre Bourdieu llama "el sentido práctico", ya no fue necesario, la que fuera una "boca de expresión del pueblo" progresivamente fue tomando su verdadero cuerpo: una revista de humor gráfico entre otras.

III.- El relato de Bosquivia como discurso político

Esta contextualización editorial me permite introducir el tema del artículo: una publicación singular de Ediciones de La Urraca. Mi hipótesis es que la primera edición de Bosquivia (1982) a través de sus historias, funcionó a la manera de una contrahegemonía imponiendo su *palabra adversativa*.[2]

Si bien hay una extensa bibliografía sobre el género de humor, propongo la definición de Jorge B Rivera, que no por amplia, imprecisa: «el humor es territorio evasivo, terreno de las "entre líneas", de la indirecta "alusión" al contexto, de los límites rígidos y paradojalmente extensibles, se puede hablar simultáneamente de su carácter hedonístico, provocativo, crítico, enmascarado, catártico, sustitutivo, reflexivo, analítico, compensador, etcétera, con una permisividad que admite los más variados y contrapuestos enfoques».[3]

En Bosquivia, los juegos del lenguaje humorístico se evidencian por doquier. La historia construye y reconstruye constantemente, y sin alteraciones, los ritmos paródicos de una narración que siempre dice más de lo que parece. Podría pensarse que entre la catarsis y la provocación se dibuja una reflexión profunda y crítica: una verdadera descripción de la realidad. Algo muy alejado al pasatismo y a la risa.

La historia escrita por Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno fue dibujada por Tabaré Gómez, hasta el undécimo capítulo y a partir de allí y hasta el número veinticinco, la gráfica estuvo en manos de Raúl Fortín.

Bosquivia a través de la animalización de los actores de la dictadura permite, al menos, dos lógicas funcionales. Por un lado, el planteamiento de una metáfora de sencilla decodificación ligada a los roles que cumplieron cada uno de los actores involucrados en el Proceso de Reorganización Nacional: el ministro de defraudaciones es el cuervo martineta de hoz, los presidentes son gorilas consecutivamente volteados por la conspiración bosquiviana, el león es el gran dictador del bosque de Bosquivia, etcétera...

Por otro, este gesto enunciativo, a través de figuras retóricas como la alegoría y la metáfora, permite construir un humor combativo y no partidario propio de la prensa independiente moderna.

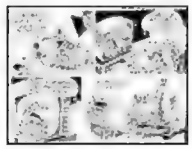
La serie zoológica compone un entramado alegórico de la dictadura. Para Roland Barthes la alegoría es un acertijo, una escritura compuesta de imágenes concretas que el lector debe descifrar. Supone la presencia de un texto previo al que previamente se hace referencia. Por lo tanto, es un discurso para ser decodificado por un receptor cómplice, un *cazador furtivo*, en palabras de Michel De Certeau.

La animalización gráfica de los actores políticos en Bosquivia se nutre de los contenidos del imaginario propio de las culturas populares: creencias, fábulas, chistes y tradiciones han insistido una u otra vez acerca de la metáfora de la animalización de los hombres. A través de figuras elípticas y de alusiones de distinto grado, se plantea un relato cuyo sentido consiste.

Siguiendo a Barthes «la elipsis, figura mal conocida, perturba justamente porque representa la horrorosa libertad del lenguaje, que, de alguna manera, no tiene medida obligatoria».[4] En otras palabras, la evasión elíptica, el gesto sarcástico de su enunciación, es una posibilidad de resistencia, que en momentos de coyuntura política, deviene en algo más que en resistencia al sentido. La contra-ideología aparece a través de un discurso indirecto y transitivo. Este tipo de elección escritural y gráfica aparece, una y otra vez en los episodios de Bosquivia.

Lo político emerge en el relato a través de la apertura de una serie paradojas que componen la trama argumental. La historia se diferencia de las estrategias de representación evitando la estetización artística y el documentalismo sentimentalista. Bosquivia puede narrar el horror: y lo hace a través de la metáfora del trauma.

Al igual que la célebre obra *Maus*, se elige narrar desde el distanciamiento, desde la metáfora y la fábula. En *Maus*, el ratón logra sobrevivir a las garras del gato. En



Bosquivia, los pelícanos, logran no perecer ante el león. Simple y complejo, al mismo tiempo. O quizás una forma de poder contar lo inexpresable.

[1] Matallana, Andrea (1999): *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político.* Libros del Rojas, Editorial Eudeba, Buenos Aires, p. 90.

[2] Verón, Eliseo (1987): "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos,* Hachette, Buenos Aires.

[3] Rivera, Jorge B (1981): *Humorismo y costumbrismo. (1950-1970)*, en *Historia de la literatura argentina*, CEAL, Buenos Aires, cap. 116.

[4] Barthes, R (1997): "La elipsis", en *Barthes por Barthes*, Monté Avila Editores, Venezuela, p. 91.

Laura Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de su país. Actualmente, alterna su pasión por la escritura de guiones con sus labores docentes en facultades argentinas. Junto a Diego Agrimbau se halla trabajando en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina.

[Edición para *Tebeosfera* 021127]

ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 4

por LAURA VAZQUEZ

ELOGIO DE LA LOCURA: RICARDO BARREIRO

Mientras escribo este artículo leo un libro de reciente aparición en Argentina, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, de Claudia Gilman. Se me ocurre, para comenzar estas notas partir de este lugar, que en la amplia lista de los escritores que buscaron cambiar el mundo con su escritura, debería figurar el de Ricardo Barreiro.

Objeción que podría hacerse a este juicio: Barreiro es un guionista de historietas, y no un escritor.

Réplica: Barreiro es mejor que algunos de los escritores que figuran en la lista.

Una de las formas de relacionar la política con la literatura consistió en entender la obra literaria como la puesta en discurso de una experiencia de lo social y lo político.

> «El énfasis sobre la experiencia remitía necesariamente al escritor, menos a su biografía que a su conciencia, concediendo sentido a la fórmula del autor comprometido, como un problema circunscripto a los límites de la intencionalidad»[i]

La literatura era una forma posible de intervención, un instrumento legítimo para la transformación ideológica. Los escritores latinoamericanos tomaron al pie de la letra el categórico ideal sartreano: «el escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse un cambio».[ii]

El escritor / guionista y el guionista / escritor Ricardo Barreiro, buscaba esa transformación y estaba comprometido con la tarea. Su vida, tenía la velocidad de las máquinas y la verborrea de los sentidos. Su hermano, Enrique, nos trae algunas postales de su vida en el Prólogo de la obra *Slot Barr*:

> «Aquellos que lo conocieron y pasaron por su departamento en el barrio de Flores, con sus paredes cubiertas de fotos y dibujos, lo recordarán como yo, sentado junto a la mesa, fumando, el televisor siempre encendido y mostrando imágenes de documentales, a su lado el vaso de vino o ron (preferiblemente cubano) y haciendo lo que mejor hacía, incluso mejor que escribir, narrar. Era un narrador nato, podía hablar horas y horas de los temas más diversos y siempre lograba sorprendernos. Poseedor de una memoria prodigiosa, ávido lector y autodidacta en su educación. Ricardo siempre estaba contándonos algo»[iii].

Pero Ricardo nos dejó tempranamente, a la edad de 49 años. Fallece el día lunes 12 de abril de 1999 en Buenos Aires, por un cáncer en la laringe que padecía desde hacia un largo tiempo.

Nacido el 2 de octubre de 1949, Ricardo comienza a publicar a la edad de 24 años en las revistas
Melefícon y *Sancho*, en aquella época soñaba con ser dibujante y narrador poniéndole su firma a la gráfica y el guión de sus obras. Pero apenas un año después, se convence (o lo convencen) de que su talento verdadero está en la escritura. Es así como en 1974, comienza a escribir *Slot Barr*, una *space opera* con dibujos de Francisco Solano López.

Slott Barr comienza a ser publicada originalmente en 1977 (en la editorial M Deligne, de Bélgica y luego en una editorial madrileña). La obra es casi desconocida en Argentina y cuenta con doce capítulos de una considerable extensión. El último cuadro que dibuja Solano López tiene como fecha el año 1979. Ya para entonces, Barreiro vivía hace más de un año en España. La cruenta dictadura militar fue abrumadora para el historietista y, dado su compromiso con las fuerzas revolucionarias montoneras, optó por el exilio en 1978.

El poder de las creencias para imponerse sobre un mundo escasamente dispuesto a someterse a ellas puede ser descubierto en la fuerza del imaginario de la revolución. La irrupción de las Fuerzas Armadas y su puesta en marcha de una maquinaria del terror vino a aplastar mediante crímenes masivos la posibilidad de un cambio. Pero la voluntad administrada desde el Estado de imponer un orden disciplinado, no vino tanto de su fuerza, como de su debilidad. Del miedo. De la crisis. Ricardo Barreiro, en plena dictadura, tenía una mirada crítica y clara sobre el momento histórico. Su pensamiento irrumpía como una discusión pública y masiva (en los textos de una historieta) sobre los modos de hacer política y la necesidad de plantearse una transformación radical antes de que termine el siglo. En la "Verdadera historia del planeta tierra", capítulo VI de *Slot Barr*, un "historiador independiente" escribe:

> «La tierra: planeta origen de la especie humana, la semilla de lo que es hoy la confederación del núcleo (...) un planeta moribundo con una colonia de apenas diez mil habitantes normales y casi tres millones de mutantes que se pudren lentamente en las ruinas de las viejas ciudades atosigadas de mortíferas radiaciones. ¿Cómo pudo una civilización tan esplendorosa autoaniquilarse en el fuego atómico del holocausto nuclear? ¿Cómo pudo el hombre borrar de un plumazo demente tantos siglos de cultura?. Muchas son las respuestas, muchas las hipótesis, pero solo una es cierta: corría el año 2000 el principio de un nuevo siglo, la civilización se aprestaba a entrar en una nueva y definitiva etapa histórica. Los antiguos sistemas de gobierno basados todos ellos en el dominio de unos pocos sobre una inmensa mayoría esclavizada, estaban llegando a su fin...una nueva filosofía humanista en cuyos conceptos no existían ni los amos ni los esclavos, donde cada hombre sería solo dueño de sí mismo y a la vez dueño del mundo se estaba imponiendo...entonces ellos, los únicos, los últimos poderosos cegados por el miedo de perderlo todo, desataron la única y última guerra nuclear de la historia.»

También podríamos hablar de las mensajes ocultos que en plena redacción de *Bárbara* (dictadura militar) enviaba a sus lectores. En esta historieta una terrorista guerrillera tiene como aliados a un grupo de insurgentes que vienen a salvar las tierras del imperio de los Estados Unidos. El novio de Bárbara: Ernesto. El lugar: Guevara, al revés. La condición diferencial de esta historia, produce un desvío. Este desvío llega hasta la ruptura.

Para Barreiro había un mandato, había elaborado la hipótesis de que debía hacerse cargo del futuro de la humanidad. El, junto a un colectivo posible y pensable. De ese colectivo también forma parte el guionista Héctor Germán Oesterheld, desaparecido el 27 de abril de 1977. Su nombre y el de sus cuatro hijas figura en la página 339 del libro *Nunca Más*.

A diferencia de Oesterheld, Barreiro eligió el exilio.

«El vicio es un error de cálculo en la búsqueda de la felicidad», dijo el filósofo Jeremy Bentham. Sí, le gustaba el ron. Le gustaban las armas. Le gustaba escribir guiones de historieta. Si acordamos que el talento en gran medida es una cuestión de insistencia, "el loco", tuvo una paciencia implacable.

En 1975 comienza a publicar Barreiro en la revista *Skorpio* de Argentina y *Lancio Story* de Italia las series *Bárbara* con dibujos de Juan Zanotto y *As de Pique* con dibujos de Juan Jiménez.

Entre el 76 y el 77, continúa la colaboración con *Skorpio* y *Lancio Story* y elabora series con varios dibujantes: *Mundos Paralelos, Crónica de tres Guerras, Bull*

Rocket y diversos episodios unitarios. En el 78, se exilia y finaliza la escritura de *As de Pique* con dibujos de Juan Jiménez.

Comienza su obra *War III*, también con Giménez, esta vez para *Lancio Story* de Italia. Asimismo, trabaja para la revista *Heavy Metal* de Estados Unidos.
Entre 1979 y 1980, se muda a la ciudad de París. Allí comienza la escritura de *Ciudad* y *Estrella Negra*, ambas dibujadas por Juan Gimenez. La primera se publica en Italia (*Lancio*) EEUU (*Echoes of future past*) España (*Comix International*), la segunda es un trabajo por encargo para la editorial Glénat de Francia y que también termina publicándose en el resto de Europa y Estados Unidos.

Después de un año y medio de vivir en Francia, se establece en Roma. Comienza a colaborar en *L'Eternauta* y *Comic Art* (ambas revistas italianas) donde publica New York, *Año Cero* con dibujos del argentino Juan Zanotto, *El Hombre de Wolfland* con dibujos de Saudelli y *El Pescador* con dibujos de Rotundo (estos últimos dibujantes italianos). Diversos unitarios para *Lancio* así como la serie *Avrack, El señor de los Halcones* en colaboración con el guionista Enrique Breccia. En 1983 comienza a colaborar en la revista italiana *Orient Express* donde publica entre otras *La hija de Wolfland* dibujada por Franco Saudelli. A mediados de año viaja a París donde vuelve a radicarse. *Lancio* comienza la publicación de *La Salvaje* con dibujos de García Duran. Glénat publica *El Pescador* y Dargaud *La Hija de Wolfland* (en Holanda, Francia y Alemania).
Entre 1984 y 1985 es homenajeado como miembro de la Societé des Auteurs y Compositeurs Dramatiques de La France.

Pero ya es la transición democrática en su país, y regresa a la Argentina. Es el final del exilio. Ya en Argentina, comienza a escribir con dibujos de Alcatena: *La Fortaleza Móvil, El Mundo Subterráneo* y *El Mago*, que son publicadas en la revista *Skorpio* de Buenos Aires y *Lancio* de Italia. La década que va del año 1986 al 1996, lo encuentra colaborando en la revista *Fierro* de ediciones de la Urraca. Allí publica entre otras *La Guerra de las Malvinas* (con dibujantes varios), *Ministerio* y *El Instituto*, con Solano López (que más tarde serán publicadas en EE UU por Fantagraphics), *Parque Chas I* y *Parque Chas II* con dibujos de Eduardo Risso así como *CAIN* con el mismo dibujante, (las dos primeras publicadas en Francia, Italia, España y Alemania por Norma, Comic Art y Glénat). Escribe *La Prisión* para Lalia, Buenos Aires, *Las Putas y el Loco* para Oswal así como *Navarrito* para Dose. Para *Skorpio* y *Lancio* desarrolla *Seit Projekt* con dibujos de Marcelo Rodríguez.
Escribe *Alicia a través del desván* para Patricia Breccia y *Yaguareté* para Pablo Paez. Con Ignacio Noe realiza el *Hombre Subterráneo* para Comic Art y con Grecia Durand *Taxi Driver* para *Lancio*. Escribe para el Colombiano José Sanabria *Habana 1944* y diversos episodios unitarios que tienen su primera publicación en la revista *ACME* de Bogotá.
Entre sus últimos trabajos se destacan el *Instituto II*, con Solano López, y *El Convento Infernal* ambas para ediciones de La Cúpula en España y Francia y Fantagraphics en EE UU.

Su obra, es más que prolífica. Recorrió distintos géneros y murió muy joven.

Dejemos correr la excelente pluma del escritor Pablo De Santis a propósito de la dupla Solano López-Barreiro:

«Difícil imaginar dos personalidades más opuestas: el guionista verborrágico, con atención flotante, contando mil historias al mismo tiempo, y el dibujante sereno, concentrado, dedicado a completar – en el dibujo y en el diálogo- un cuadrito por vez. Así hicieron juntos, además de Slot-Barr, Ministerio –una sociedad totalitaria concentrada en un edificio infinito-, El televisor –un aparato de TV capaz de transportar a sus víctimas a distintos planos de la realidad – y la fantasía gótica de El instituto, destinada a la demanda europea de relatos eróticos. Slot- Barr tiene la estructura que mejor convino a la pluma de Barreiro: la serie formada por capítulos unitarios. En este formato cumplió con sus mejores obras, como Ciudad (con Juan Jiménez) y Parque Chas (con Eduardo Risso). Voraz lector de ciencia ficción, Barreiro era también un soñador de máquinas; hacía planos

minuciosos y reflexionaba largamente sobre su funcionamiento. A menudo acompañaba sus guiones de bocetos dignos de un dibujante profesional».[iv]

Este soñador de máquinas incansable, no recibió en su país los homenajes justos. Es ubicado atrás de la figura emblemática ya de Héctor Germán Oesterheld, e incluso del genial escritor Carlos Trillo.

Supongamos que lo esté. Supongamos que no. Es lo de menos. Lo que me interesa rescatar en este artículo es que siendo un gran guionista argentino, es un olvidado más.

«El vicio es un error de cálculo en la búsqueda de la felicidad», dijo el filósofo Jeremy Bentham. Y todos quienes sabemos de Ricardo Barreiro, conocemos de sus búsquedas.

Sí, le gustaba el ron. Le gustaban las armas. Le gustaba escribir guiones de historieta.

Si acordamos que el talento en gran medida es una cuestión de insistencia, el loco Barreiro, tuvo una paciencia implacable.

Hace unos meses su hermano le realizó un homenaje en un centro cultural del barrio de Almagro llamado La fábrica cultural, una fábrica tomada cooperativamente por sus empleados luego de la debacle económico social producida por el menemismo y la continuidad del modelo en el gobierno de Fernando De la Rúa. Se proyectó una entrevista al loco Barreiro, hubo una muestra de originales, música y ron.

Fue una fiesta. Una pequeña fiesta en el medio del olvido general.

La tarea del rescate no sólo contribuye a la construcción de una memoria. Su virtud principal es no permitir que ocurra el olvido.

El "loco" Ricardo Barreiro, argentino, vivió 49 años. Es uno de los más talentosos guionistas. Le gustaban las máquinas. El ron. Amaba la ciencia ficción. Las aventuras. La política. La charla entusiasta. La lectura. La camaradería. Amó a una mujer bellísima. Le gustaba viajar. Se comprometió con sus ideales. Era muy buena persona. Sincero y generoso. Vivió intensamente. No estaba loco.

[i] Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Editorial Siglo XXI Editores Argentina. Buenos Aires. Buenos Aires. 2003. pag. 88.

[ii] Sartre, Jean Paul. "¿Qué es escribir?". *Las palabras*. Losada. Buenos Aires. 1964. pag. 57

[iii] *Slot Barr*. Prólogo "El narrador Vertiginoso", por Enrique Barreiro. Colección ENEDE. Colihue. Buenos Aires. 2001.

[iv] Idem. Prólogo. "la armonía de los contrarios".

Laura Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de su país. Junto a Diego Agrimbau trabaja en una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina. Como guionista, su última obra es *Entreactos* (Astiberri, 2004).

[© 2004 **Laura Vazquez**, para *Tebeosfera* 040306]

ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 6

por LAURA VAZQUEZ

EL SILENCIO DE LA INDUSTRIA EDITORIAL ARGENTINA EN LA PRODUCCIÓN DE REVISTAS DE HISTORIETAS.

La historieta argentina forjó su identidad durante la llamada Época de Oro, período comprendido entre las décadas de 1940 y 1960. Hacia mediados de los cincuenta «se editan más de 165 millones de ejemplares anuales de revistas de historietas, la mitad del total del material que se lee en el país»[1] Algunas editoriales durante ese lapso publicaron en sus revistas historietas de consumo masivo: Editorial Columba (1922), Editorial Abril (1943), Acme Agency (1950), Muchnick Editores (1950), Editorial Codex (1951), Editorial Frontera (1957), entre otras. A partir de los setenta, algunas de estas empresas desaparecen de la escena editorial. La crisis tomó su forma más significativa con el cierre en 1963 de Editorial Frontera, creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld[2]

Revista *Frontera* # 11 – Febrero 1858

< Revista *Hora Cero* # 1 – Abril 1957

Suplemento Semanal Hora Cero # 51 (VIII-58)

Revista *Hora Cero Extra # 4* – Octubre 1958

Revista *LD-1* #1 – Noviembre 1968

LA HISTORIETA MODERNA NACIONAL

Recordemos que en el número uno de la revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, el 4 de setiembre de 1957 se publicaba "Una cita con el futuro: el Eternauta; memorias de un navegante del porvenir". Este es el título completo con el que Oesterheld presentaba la mítica historieta *El Eternauta*, ilustrada por Francisco Solano López. La historia se publicó semanalmente hasta el número 106 del *Suplemento Semanal*, fechado el 9 de septiembre de 1959.

Ya sabemos que la primera vez que nevó en la ciudad de Buenos Aires fue el 22 y 23 de junio de 1918. Y los lectores saben que la segunda fue un día cualquiera del invierno del 1967, en las páginas de *El Eternauta.* La nieve caída en una ciudad como Buenos Aires puede resultar un hecho inverosímil. Sin embargo, allí está Oesterheld para recordarnos que los hechos históricos son cíclicos y que una excepción (la nevada del 18) siempre es más que la confirmación de una regla.

En el prólogo de su primera edición, Héctor Germán Oesterheld subraya a propósito de su obra:

> «Siempre me fascinó la idea del Robinson Crusoe. Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. El Eternauta, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene. Ese fue el planteo. Lo demás... lo demás creció solo, como crece sola, creemos, la vida de cada día».[3]

Puede argumentarse, por lo tanto, que Frontera es la cuna de la historieta "moderna" nacional, ya que sus revistas *Hora Cero* y *Frontera* marcaban un alejamiento del maniqueísmo presente en las revistas contemporáneas. Por primera vez en la historieta nacional se producen tramas en donde se cuestiona la validez del acto heroico tal como se entendía hasta el momento.

Las historias de Oesterheld fueron dibujadas por maestros como Pratt, Solano Lopez, Roume, Breccia, Pavone, Haupt, Moliterni, Del Castillo.[4] En una entrevista Francisco Solano López, uno de los más activos partícipes de la editorial asegura:

> «Realmente no sé si los cinco o seis que participamos de la experiencia de Frontera conocíamos los códigos y valores de Oesterheld. Lo que te aseguro

es que todos y cada uno creíamos que el género tenía más por dar. El público que leía historietas era mirado mal por la sociedad culta y la sociedad no culta. Las dos miradas se equivocaban, no entendían al lector. En mi caso, por ejemplo, recuerdo que mis tíos me miraban con ojos de asombro y me decían: "¿y además de qué trabajas querido?"»[5]

En la vereda de enfrente estaba la Editorial Columba que edita los álbumes *Intervalo, Fantasía* y *D'Artagnan*.

Estas revistas no igualan la calidad argumental y gráfica de las ediciones de Frontera pero no por ello deben ser descalificadas. Las publicaciones de Columba han sido las más populares de la historia de la historieta nacional pero, llamativamente, casi no son mencionadas en la escasa bibliografía sobre el tema.

Con la caída de Frontera y a partir de mediados de los sesenta, la historieta deja de ser territorio privilegiado del escapismo para avanzar en direcciones estéticas y temáticas nuevas. La convivencia de registros de la "alta cultura" y de registros de la "cultura menor" o "media" se pone en escena en estos años, momento en el que las referencias a los transgéneros y a los saltos y juegos estéticos ocupan los debates académicos y artísticos. Estas nuevas formas del relato gráfico y textual estallarán a comienzos de la década del ochenta consolidándose hacia mediados de la misma, con una publicación de Ediciones de la Urraca, la mítica revista *Fierro*

Estas exploraciones «condensan desde diferentes vertientes, el denso y complejo proceso de cambio que se ha venido operando en las costumbres sociales, el arte, las ciencias, la política, la tecnología, etcétera» (Rivera: 1992). Pero precisamente en el momento en que la historieta nacional rompe con ciertos patrones de producción convencional (siendo imposible no vincular algunas obras con cierta cultura punk, el movimiento del pop art, la política y el psicoanálisis lacaniano) el consumo en términos de ejemplares vendidos por revista decae, imprevisiblemente.

Hay que tener en cuenta que a mediados de la década de los sesenta las grandes editoriales sacan del mercado las revistas semanales de historietas para reemplazarlas por la fórmula editorial de los mensuarios. Esta estrategia editorial tiene en cuenta el nuevo posicionamiento de los lectores en el mapa de los consumos culturales. Si a finales de la década la historieta irrumpe en un nuevo escenario (el campo artístico y el campo intelectual) también por esos años, se produce en retroceso en su contacto con los sectores populares'[6]

[Ensayo dividido en tres partes: 1 | 2 | 3]
[Leer parte 2 >]

NOTAS:

[1] Trillo y Saccomanno: "La historieta y el humor argentinos: algunos datos para una historia". Artículo escrito para la *Bienal de Córdoba*, 1979.

[2] Al separarse de la Editorial Abril en donde se había iniciado como guionista, Oesterheld funda la Editorial Frontera que edita dos revistas: *Hora Cero* y *Frontera*. Casi la totalidad de las historietas publicadas en las revistas llevan el guión de su editor.

[3] Oesterheld fue secuestrado el 27 de abril de 1977 y fusilado en 1978 por la última dictadura militar argentina, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Oesterheld estuvo prisionero en los cuarteles militares de Campo de Mayo y La Tablada. El, sus cuatro hijas y sus yernos son parte de los 30.000 hombres y mujeres desaparecidos entre los años 1976 y 83, en la República Argentina.

[4] En una entrevista Carlos Trillo subraya a propósito del hito que supuso Editorial Frontera y el contexto en el que estuvo implicada: *El ´57 marcó un gran cambio, una nueva fundación. El humor avanzó sobre los diarios, se incorporó como suplementos dominicales, ocupó espacios que nunca volvió a perder. Y la historieta tuvo el problema de los precios. Hacia 1960, o 1961, algunas grandes empresas de cómics de Inglaterra hicieron ofertas imposibles de rechazar a los mejores dibujantes argentinos y eso debilitó a Hora Cero y Frontera y llevó a la Editorial Columba a masificar su producción disminuyendo la calidad de sus historias. A Hora Cero eso la mató. A Columba le produjo una larga primavera en las ventas (sobrepasando los 100.000 ejemplares de tirada su cinco revistas en circulación) porque, seguramente, se dirigía a un público menos preparado y al que no tenían ni la más remota intención de mejorar mostrándole cosas de mayor calidad.* (Entrevista y ficha: Manuel Barrero para *Tebeosfera* 021005 En: www.tebeosfera.com/Documento/Entrevista/Trillo/1)

[5] Entrevista realizada a Francisco Solano López por la autora de este artículo para su tesis doctoral en curso.

[6] El caso paradigmático es *Mort Cinder*, historieta dibujada por Alberto Breccia y guionada por Héctor Oesterheld. *Mort Cinder* apareció el 20 de julio de 1962, en el número 714 de la revista *Misterix*, de la hoy extinta editorial Yago. Su publicación fue por entregas y en forma discontinua hasta el número 800, del 13 de marzo de 1964.

ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 6

por LAURA VAZQUEZ

EL SILENCIO DE LA INDUSTRIA EDITORIAL ARGENTINA EN LA PRODUCCIÓN DE REVISTAS DE HISTORIETAS (parte 2)

[Ensayo dividido en tres partes: 1 | 2 | 3]

Turay # 1 – Octubre 1974

Top # 3 – 1971

El Tony Extracolor # 397 – Noviembre 1977

Libro de Oro de Skorpio # 3 – 1977 ó 1978

En la base de la primera imagen hallamos la parte superior de la contratapa del catálogo de la *1ª. Bienal Mundial de la Historieta* que tuvo lugar en Buenos Aires en 1968

LA RECONVERSIÓN DE LA HISTORIETA

Precisamente, el interés por el "Noveno Arte" por parte del campo artístico y sectores ligados a la alta cultura ya se había puesto de manifiesto en Europa, fundamentalmente, en una exposición en el Museo del Louvre. En 1964 se funda en Francia la "Sociedad de Estudios e Investigaciones de Literaturas Dibujadas" y en 1965 se celebra en Bordighera (Italia) el *Primer Congreso Internacional de Historieta*. Un año después, también en Italia, se lleva a cabo el primero de los hoy célebres Congresos Internacionales de Lucca y se otorga por primera vez el consagrado premio Yellow Kid a la producción de cómics.

En Argentina, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968, en el Instituto Di Tella tuvo lugar la *Primera Bienal de la Historieta y el Humor Gráfico*. Colaboraron en el evento la Escuela Panamericana de Arte e intelectuales ligados al Centro de Investigaciones Artísticas del Instituto. Pese a que los tiempos marcaban la crisis, el acontecimiento motivó a que más de 30.000 personas concurrieran a la sala de exposiciones. No todos los que asistieron al evento eran lectores de historietas. Pero, claro, la historieta interesaba por otra razón: era un fenómeno cultural y masivo y sobre todas las cosas, un testimonio social y cultural de la época.

En palabras de los guionistas Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno:

> « (...) se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la Primera Bienal de la Historieta, la historieta argentina estaba aletargada si no muerta. Los trabajos que allí se exponían correspondían a una década atrás. Ninguna de las cosas recientes que colgaban de las paredes decía mucho de sí. En cambio hablaba de artistas que prometían una trayectoria interesante en el futuro.» (Trillo y Saccomanno: 1980)

Y coincide Juan Sasturain al respecto:

> «La llaman "noveno arte" y prenden todas las luces. La descubre la Cultura con mayúscula, la saca de debajo de la tierra. El Di Tella del 68 en Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo. Es un reflejo de Europa. La historieta argentina en el 68 estaba muerta. ¡Lo decía el viejo Breccia! ¡Se cagaba de hambre! Oesterheld no tenía un mango, laburaba para los chilenos haciendo una basura porque no tenía trabajo. El fenómeno Di Tella no era el resultado de la cultura popular masiva en la Argentina, fue un rescate teórico, un fenómeno especular.»[7]

Es así como los últimos años de los sesenta no auguran tanto "el fin de la historieta" como un momento de reconversión de las *comunidades interpretativas* que la consumen y un momento de transformación de la esfera sociopolítica y cultural en el país. Cabe preguntarse entonces ¿porqué la historieta de la edad de oro "muere" hacia finales

de los sesenta?, e interrogarse: ¿qué tipo de historieta surge hacia finales de los sesenta y a partir de la década de los setenta?

A partir de los años setenta se transforman las condiciones de producción de historietas y se vuelve clara una concepción "adulta" de la misma, varían las estrategias de publicación (esto se hace evidente en las revistas de Columba), se produce una hibridación ascendente con otros géneros masivos, está a la orden del día el problema de "lo nacional", las complejas relaciones entre las agencias locales y las grandes editoras internacionales. Son años en los que se intentará abordar un tipo de historieta "seria". Es notorio el hecho de que Héctor Oesterheld es incorporado a Editorial Columba (entre 1970 y 1975) para realizar un tipo de trabajos que originalmente no tenían cabida en la editorial. Al mismo tiempo, el cambio de década funcionó como "bisagra" en su producción de historietas para adultos, con la aparición en 1971 de la revista *Top* que albergó entre sus páginas a autores como Néstor Olivera, Gustavo Trigo, Héctor Oesterheld y Osvaldo Lamborghini. De la Edad de Oro apenas quedará la nostalgia de la historieta nacional. Como recuerda el escritor Pablo de Santis:

> « (...) cuando los que éramos chicos en los sesenta leíamos historietas, la aventura era algo que siempre ocurría en otro lugar. Y eso era lo bueno: para la realidad, lo inmediato y el tedio, ya estábamos nosotros. A nadie se le hubiera ocurrido pedir historietas argentinas (...) De la época dorada no se hablaba. Eso vino después, fue una mirada retrospectiva. El pasado es algo que siempre tarda en construirse» (De Santis: 1992).

Con todo, se trataba sólo de la primera crisis que sufriría el medio y no la más dura. Porque mientras que, a finales de la Edad de Oro se planteaban años de caída en las ventas, las editoriales lograron mantener sus títulos en el mercado. Este es el caso de editorial Columba que subsistió hasta el año 1994 en el mercado y a partir de allí con reediciones hasta el 2000 inclusive. La crisis de finales de los sesenta se revertiría paulatinamente hasta mediados de los setenta, cuando una serie de emprendimientos editoriales plasmaron los progresos artísticos de sus autores. Este crecimiento se cristalizó en cifras de venta: mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares (Rivera, 1989). Justamente, el año 1974 funciona como el inicio de una nueva política para las masas cuando Editorial Record lanza ese año la revista *Skorpio* a la que luego se le sumaron las ediciones de *Tit-Bits, Pif Paf* y *Corto Maltés*, todas publicaciones que albergaron en sus páginas a los nuevos profesionales de la historieta argentina.[8] Cabe entonces decir que, la editorial Record, desde sus publicaciones, adoptó una postura revisionista de la historieta producida en la Edad de Oro, dando un relativo espacio a la incipiente historieta de exploración gráfica ensanchando la dimensión de lo "aventurable". Es también en el 74 cuando el matutino *Clarín* modificó su pauta de contratación de historietistas para la contratapa, reemplazando las historietas compradas al exterior por producción íntegramente realizada en el país. En las nuevas revistas de la década, autores como Carlos Trillo, Juan Sasturain, Horacio Altuna, Carlos Mandrafina, tuvieron la posibilidad de trabajar junto a los maestros de la Edad de Oro como Alberto Breccia, Héctor Oesterheld, Francisco Solano López, entre otros. Un ejemplo emblemático de estas combinaciones magistrales se refleja en el trabajo de Trillo y Breccia *Un tal Daneri*.[9]

Dos años antes que la revista *Skorpio* surgió la revista *Satiricón* (1972), editada por Oscar Blotta y Andrés Cascioli, este último editó en 1974 la revista *Chaupinela*. En 1975, también comenzó a editarse la revista *Mengano* de editorial Julio Korn y tres años después, Cascioli editó en 1978 *Hum®* (o *Humor Registrado*), revista de gran repercusión durante la transición a la democracia y que continuó siendo producida durante más de veinte años.

Con el régimen dictatorial que impuso el terrorismo de Estado entre el año 1976 y el 83, quedan anulados los espacios de libre oposición y por lo tanto la producción de historietas presenta escasas obras de carácter crítico o disruptivo.[10] Sin embargo, lo interesante de estas manifestaciones, es que tuvieron lugar en publicaciones muy disímiles entre sí y que fueron creadas por autores con distintas formaciones ideológicas, estilos artísticos y estrategias de escritura. Es decir, hubo pocos intersticios en la historieta del período dictatorial, pero los que hubo, pueden encontrarse en distintos tramos de "lo más masivo a lo menos masivo" del campo de producción editorial. Una observación que puede hacerse es que durante esos años se produjo una mayor fuerza de investigación creativa en la labor de los dibujantes que en la de los guionistas. Esto ocurrió posiblemente porque el dibujo habilita el uso de recursos estilísticos "más encubiertos" que aquellos a los que la palabra tiene acceso. Finalmente, la experimentación de los guionistas en el terreno del cómic para adultos, las obras eróticas y los relatos de corte vanguardista se postergó hasta el último tramo de la dictadura.

En la década de los ochenta, la historieta de aventuras comparte el mercado con la historieta más puramente "de autor" que se publicaba en *SuperHumor* y *El Péndulo*, ambas editadas por Ediciones de La Urraca. A principios de la década, autores como Carlos Trillo ya eran mundialmente reconocidos por sus trabajos para el exterior. Fue a finales de los ochenta cuando el mismo Trillo se embarcaba en su única experiencia de

edición, El Globo Editor, sello bajo el cual comenzó a publicar la célebre revista *Puertitas*. Otra propuesta de la década es la revista *Cuero* (1982), dirigida por el semiólogo Oscar Steimberg, de la que editaron sólo tres números. Las producciones editoriales llevadas adelante por los agentes del campo intelectual y artístico (como es el caso de la revista *Cuero* o de la revista *Literatura Dibujada* (1969) dirigida por Masotta) si bien no lograron afianzarse a largo plazo ni posicionarse como referentes en los lectores, resultaron una notable tentativa de cruce entre el campo artístico, el intelectual y el historietístico.

Pero aunque en los ochenta la historieta avanzó en direcciones estéticas, temáticas e ideológicas no transitadas no se logró movilizar a los alicaídos consumidores de aventuras. La década albergó a la vanguardia estética ya que fue adoptada tanto por los profesionales legitimados del campo como por aquellos que incipientemente buscaban afianzarse.

Y fue la revista *Fierro* (1984-1992) la que desde su política editorial permitió plasmar dicha experimentación. La dictadura militar había terminado y *Fierro* sería la revista de la transición con un marcado corte "juvenilista" en su oferta cultural. No es casual que la publicación se subtitulara *historietas para sobrevivientes*, ya que buscaba conjugar un proyecto de recuperación con un proyecto de innovación. Es cierto también, que el slogan también habilitaba una lectura política e histórica: «¿Estaban vivos o muertos los lectores de Fierro? Apostamos –cautelosa y macabramente tal vez- a los sobrevivientes» (Sasturain: 1986).

Un joven dibujante del *staff* permanente recuerda:

> «Yo tenía mis proyectos preparados, y quería ver si tenía alguna chance de mandarlos a algún lado, como Columba, o a lo sumo Récord. Esos eran los únicos canales viables que tenía. De repente, veo Fierro y digo: "quiero hacer algo para acá".
> »La línea política de Fierro era muy libre. Se trataba de buscar lo novedoso o lo experimental, el lenguaje no tenía pautas. Los dos juanes (Juan Sasturain y Juan Manuel Lima) tenían una apertura mental tal que vos entrabas a la redacción y sabías que lo único que tenías que hacer era expresarte, querían eso, que la maquinaria funcionara con creación pura. Se me ocurre que estas cosas sólo suceden una vez. Tiene que pasar mucho tiempo hasta que se vuelva a dar una cosa así. El hecho de participar de esa fiesta, para mí fue una gloria»[11]

Al mismo tiempo, la revista interpeló a sus lectores como a una *comunidad interpretativa de intereses*.[12] La respuesta del público lector de clase media fue inmediata y la revista tuvo un rápido afianzamiento editorial. Es importante señalar, que las políticas de Editorial La Urraca, tendieron a marcar la diferencia entre el tipo de producción gráfica de las revistas tradicionales y los tanteos estéticos de la nueva generación.[13] En este sentido, resulta relevante ver, el discurso que en una publicidad gráfica de septiembre de 1981, sostenía la revista *SuperHumor* de Editorial La Urraca:

> «¿A usted le gusta que le digan idiota?. No, no le gusta. Por eso nunca lee revistas de historietas. Por lo menos, no las lee en público. Sí. Es así: leer historietas es una actividad vergonzante. Y entonces, el que lo hace (y somos muchos, vea), lo hace a escondidas. Por eso, porque teníamos ganas de tener una revista que pudiéramos comentar con los amigos, que no nos diera calor sacarla en el tren, que se comprara sin necesidad de tener que esconderla adentro del diario, por eso inventamos SuperHum®. Una revista de historietas sin vergüenza...»

Esta mirada es la que prevaleció durante los años de transición a la democracia. Una mirada que parecía sostenerse en el débil equilibro que sustenta cierto snobismo marcado por la apertura en contraposición a lo tradicional. El anuncio es una evidente alusión a las revistas de editorial Columba que entonces se sostenían en el mercado a duras penas. Pero no sólo fue este el discurso de Editorial La Urraca, si revisamos los textos producidos años atrás, vemos que también Editorial Récord buscaba diferenciarse de Columba. Basta un artículo escrito por Alfredo Scutti, editor de Récord, para dar cuenta de ello:

> « (...) Hablar de uno no queda bien. Pero peor queda la falsa modestia (...) El proyecto fue mensual y llevó un nombre: Skorpio. En él nucleamos a los mejores guionistas y los mejores dibujantes, fusionamos equipos abocados a la creación de historietas de autor y demostramos, aunque suene grosero, que hacer historietas no es hacer chorizos. La realidad nos dijo que era cierto, que una inabarcable masa de lectores estaba sedienta de obras maduras (...) No creemos haber alcanzado la perfección, ni tampoco pensamos que ya podemos dormir justificadamente el sueño de los justos. Siempre sostuvimos que cuando un género alcanza la categoría de arte no puede ni debe detenerse...»[14]

Sin embargo, no todas las obras de las revistas tradicionales de Columba ofrecieron a sus lectores relatos "vergonzosos". Es evidente que en dicha editorial recalaron las historias más complacientes con la hegemonía (sus historietas lo confirman) sin embargo, existieron discontinuidades de tipo imprevisto, rupturas de las correspondencias entre los editores y los autores. Más precisamente: existió una lucha solapada que permitió a los autores no resignar un mínimo de libertad estética. Aunque la producción de historietas de los Hermanos Columba estuvo signada por los parámetros de la maquinaria industrial de maximización de ganancia, los autores negociaron activamente sus relaciones con los textos. Si bien el mandato editorial impuso la nivelación de la diferencia y las tácticas empresariales pautaron los géneros preferidos y las temáticas tratadas por éstos, no todo estuvo perdido para los trabajadores de Columba. Un poblado número de historietistas no abandonaron la voluntad de forma de sus obras. A pesar de que la dirección de la narrativa se prefijaba de antemano, los rasgos definitorios y la estructuración formal de la historieta presentó muchas veces soluciones personales. Finalmente, en esta "gran fábrica de chorizos", como se llama en el ambiente historietístico a la editorial más longeva de la historia, se contrabandearon ideas y se logró establecer un pacto entre editores y autores: ambos mantuvieron un juego sutil de tensión y conflicto permanente.

[Leer parte 3 del ensayo >]

NOTAS:

[7] Juan Sasturain, entrevista realizada en forma personal para la tesis de Laura Vazquez.

[8] Otro intento significativo de mediados de los setenta es la revista *Turay* (1974) un intento cooperativo apoyado por la Editorial Julio Korn que tiene una vida de sólo cuatro números. Y uno más: en 1975 salen los dos únicos números de *Sonoman* una revista realizada y creada íntegramente por Osvaldo Viola (Oswal); pero la publicación no prospera en el tiempo.

[9] La obra fue publicada en episodios en las revistas *Mengano* núm. 5 (1974) y *Sancho* núms. 1 y 2 (1975). Le siguieron otros cuatro en el libro *Breccia Negro* (1978)

[10] Se aclara que en los casos en los que las creaciones quebraron el silencio, la construcción de la realidad se basó en recursos como las metonimias, las metáforas y las alegorías.

[11] Alberto Pez, dibujante. Entrevista realizada para la tesis en curso.

[12] Es interesante la mirada que recoge el periodista Federico Reggiani sobre la publicación: *Los problemas de representación son centrales y ya en el editorial del número dos se hace referencia al riesgo de crear el género "Falcon Ficción": «los 'malos' no son los indios ni los mejicanos ni los japoneses de la historieta tradicional pero, por ahí, son siempre los milicos...» Las referencias al Proceso son explícitas (con distintos sistemas de representación, historietas como La triple B, Sudor Sudaca, La batalla de las Malvinas), o mediadas por el uso de la historia (en especial la serie "La Argentina en pedazos", adaptaciones de textos de la literatura argentina con presentaciones de Ricardo Piglia, que ofreció en el número uno la versión historietada del relato de Esteban Echeverría, El matadero".* Tomado de REGGIANI, Federico (2003): en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. Año 2. Marzo de 2003.

[13] La primera época de *Fierro* se corresponde con el período en el que Juan Sasturain se desempeñó como Jefe de Redacción (1984 -1987) En la segunda etapa, con Marcelo Figueras en ese puesto, *Fierro* amplió su enfoque volcándose hacía la crítica literaria y cinematográfica. Una tercera etapa, estará signada por la dirección de Pablo de Santis.

[14] SCUTTI, Alfredo (1979): "Skorpio. El mundo de la gran historieta. Por Alfredo Scutti de Ediciones Record", en el *Catálogo de la Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*, Municipalidad de Córdoba, Córdoba.

[© 2004 **Laura Vazquez**, para *Tebeosfera* 041015. Las imágenes corresponden a sus autores y editores y han sido facilitadas para esta edición por **Carlos R. Martínez**]

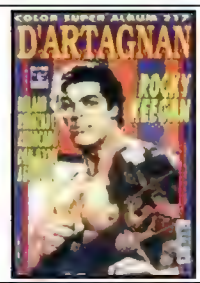
ISSN: 1579-2811

ARGENTINA EN CUADRITOS / 6

por LAURA VAZQUEZ

EL SILENCIO DE LA INDUSTRIA EDITORIAL ARGENTINA EN LA PRODUCCIÓN DE REVISTAS DE HISTORIETAS (parte 3)

[Ensayo dividido en tres partes: 1 | 2 | 3]

			
Superhumor # 6 – Enero 1881	*Tiras de Cuero* # 1 – Noviembre 1883	*Fierro a Fierro* # 3 – Noviembre 1984	*D'Artagnan Color Super Album* #217 (V-2000)

POPULARIZACIÓN VS. INTELECTUALIZACIÓN

Pero estas tensiones no fueron rupturas, salvo contadas excepciones. Porque si bien el cambio historietístico se iniciará en los sesenta es recién en la década del setenta y ochenta cuando la experimentación narrativa y gráfica alcanza su momento de mayor esplendor.[15] El "problema" es que las investigaciones de los ochenta al rehusar los procedimientos y esquemas de la historieta que les precedió, al componer otras miradas y descomponer coordenadas anteriores: dejaron fuera algo más que "la vieja escuela".

El proceso de afianzamiento artístico irá acompañado de una gradual pérdida de alcance social acentuándose fuertemente hacia finales de los ochenta.[16] Las revistas que surgen en esta etapa de la nueva historieta (así como los nuevos autores que profundizan los giros estilísticos producidos por sus maestros) no alcanzan a sensibilizar a los públicos masivos. Se produce una caída del género fantástico y de aventuras y prevalecen las obras "realistas" por un lado y las de corte "artístico" por otro. La moda de la verosimilitud deslumbra a los editores y exigen cuidadosos tratados del dibujo y una mayor calidad narrativa.[17]

Se dio una situación curiosa: la editorial más tradicional y masiva del mercado también se sumó a la experimentación que afrontó Editorial La Urraca. Sorpresivamente, fue editorial Columba, la que ininterrumpidamente se sostuvo en el mercado durante casi ochenta años,[18] la que con su aggiornamiento sobresaltó al lector que hallaba en sus formas convencionales una cierta "educación sentimental". Un guionista de la editorial recuerda ese cambio:

> «De repente, de un día para otro, se efectuó una apertura a la experimentación, se contrataron grandes nombres y se pagaron fortunas, se republicaron trabajos de otros lados, se habló de drogas y hubo sexo explícito. Los tradicionales lectores del producto Columba, que eran miles, que recibían mes a mes una "dosis" siempre segura de aventura se encontraron con un ejemplar satinado y colorido, con todo el aparato de la vanguardia: grandes escorzos, personajes oscurísimos, escenarios alienígenos, saltos de continuidad, guiones crípticos, escenas fuertes, lenguaje explícito: todo lo que era "normal" para una historieta de vanguardia europea, pero que el gran público argentino no había conocido aún. Miles, miles de lectores huyeron despavoridos (...) cuando las ventas cayeron estrepitosamente, eligieron la siguiente peor estrategia: volver al estilo antiguo. Pero el público perdido ya no creía en ellos y no quería más sorpresas.»[19]

Como conclusión, en noviembre de 1994 los editores dieron la fatídica noticia: «por tres meses no vamos a comprar más nada». Esos tres meses fueron para siempre. Tras ese drástico cambio lo que viene es una triste historia: una imprenta que se hace cargo de las republicaciones, decenas de autores en la calle, lectores desanimados y el cierre final en el 2000.

Puede aventurarse la hipótesis de que, además de la caída económica y la reducción de los tiempos de ocio, que sufren los sectores populares en el nuevo escenario

histórico, jugarán en esta retracción de la lectura otros factores para tener en cuenta. Las eclécticas y abundantes influencias de la industria cultural marcan las producciones de los nuevos historietistas. Profundos mestizajes cuestionaron las estructuras convencionales del lenguaje. Y puede estimarse que los lectores de la historieta tradicional no comulgaron con la imprevisibilidad de los relatos y la sofisticación de los géneros canónicos.
Desde las primeras rupturas de género y cuestionamiento formal del lenguaje en la década del sesenta, podemos rastrear una creciente tensión entre la popularización de la narrativa y la intelectualización y / o legitimación de la misma. Precisamente, esta dicotomía produjo estragos.

Mientras la vanguardia se adelanta a las *estructuras del sentir* de una época (y en su experimentación y praxis ensancha su abismo con el gran público) la historieta, inmersa en la cultura de masas, nos permite pensar en el valor diferencial de ciertas producciones de la industria cultural. La historieta nacional a partir de un determinado momento histórico cristaliza bajo la forma de una negociación constante entre la producción industrial masiva y las prácticas relativamente autónomas que supone el trabajo de tipo artesanal. Es decir: se transformó la organización interna del campo a partir de que la producción de historietas trazó un mapa en el que rutinas de producción serializada se cruzaron con prácticas artísticas autónomas.

Por qué no provocaron la adhesión popular las nuevas investigaciones de los autores que comenzaban a hacer de su oficio "un arte posible" y de sus productos "obras", es un tema que excede la intención de estas páginas. No obstante se puede aventurar que para aquellos lectores de revistas tradicionales no resultó asimilable el cambio de sus horizontes de expectativas. Para estos lectores, la narrativa sí tenía sus límites. La indagación plástica y la introducción de notorios matices en los relatos, marcados por toda una tradición afianzada en el conflicto esquemático y en el carácter estereotipado de los personajes, no brindó resquicios para la convivencia "amable" de lo residual y emergente. De pronto, lo nuevo desplazó prepotentemente las cándidas aventuras e historias que proporcionaban evasión, información, entretenimiento, catarsis, mecanismos compensatorios, capacidad crítica, distensión, goce y ocio entre otras destrezas. No se trata de hacer una celebración populista del registro de lo popular pero sí de reubicar la experiencia en el contexto social y global en el que tuvo vigencia. En esa operación, se observa que las estrategias de los editores y de los autores de cambiar las "reglas del juego" a través de la estetización y complejización de la narrativa, no tuvieron en cuenta el gusto de los compradores de sus revistas. Un gusto que, además de demandar placer hacía presente lo hegemónico en lo popular y permitía dar cuenta de las relaciones de poder inscriptas en las prácticas del consumo.

Tras el cierre en diciembre de 1992 de la revista *Fierro*, los autores tuvieron dos caminos posibles: o encontrar nuevos canales de expresión fuera del medio (la especialización en artes afines como el cine, la ilustración, el diseño gráfico, etcétera) o generar los mecanismos necesarios para la venta de sus trabajos en el exterior. Este último caso es el que gobierna la situación laboral de todos los historietistas profesionales en la actualidad. Si bien la exportación de historietas tiene en la Argentina una tradición de larga data, marcada por la alternancia en la producción personal de los autores así como por la adaptabilidad de las obras a revistas de factura nacional y extranjera, podríamos situar el año 1992, cierre de la revista *Fierro*, como el año que produjo un quiebre decisivo en el modo de trabajo de los guionistas y dibujantes, al ver truncada la última posibilidad de una supervivencia de la narrativa nacional. Finalmente, sería cuestión de tiempo para que toda la producción narrativa de los autores argentinos se convirtieran en lujosas (y bien pagadas) ediciones de exportación.

Pese a todos los intentos, hacia finales de la década los proyectos editoriales evidenciarán los síntomas de una crisis de la que no se repondrán en la década siguiente. Tanto la corriente de producción de "Historieta de Aventuras", como la luego denominada "Nueva Historieta Argentina", que produjeron en el campo enfrentamientos de orden estilístico e ideológico, no escaparon a las transformaciones de la industria cultural, la segmentación de los mercados y las nuevas prácticas de entretenimiento posibilitadas por las nuevas tecnologías.

Las experimentaciones propias de espacios como el *Subtemento Oxido* (1984-1992) tuvieron, avanzada la década, su manifestación más evidente en los denominados *fanzines*: *Comiqueando, Suélteme!, Oxido de Fierro, Lápiz Japonés*, entre otras publicaciones.

> «Entre 1997 y 1998 cientos de revistas independientes y fanzines surgían en todo el país. En el concierto de razones, son tal vez las más destacables los bajos costos de imprenta a los que se podía acceder gracias a la convertibilidad, la llegada de las nuevas tecnologías al público en general, el uso ilegal de software tomado como una práctica completamente habitual y a la ya mentada desaparición de una industria formal. Todo tipo de revistas y fanzines, con todo tipo de ambiciones y objetivos, aparecían en las comiquerías, en los eventos, en la feria de libros del Parque Rivadavia»[20]

Si bien el análisis de este tipo de producción editorial excede la intención de este ensayo, cabe considerar que el *fanzine,* aún dentro de su precariedad gráfica, su irregularidad y su dificultad de ubicación fuera del circuito de aficionados y coleccionistas, posee la capacidad de fundar identidades asociativas y elaborar contenidos que en ciertas producciones pueden albergar creaciones paraculturales, (Rivera, 1992)

Asimismo la práctica de la autoedición (característica constitutiva de un *fanzine*) responde a un tipo de producción tentativa de alternatividad que representa por lo menos una iniciativa de diferenciación respecto a las relaciones de producción dominante. Subraya un dibujante que la producción nacional de historietas existe gracias a: «las revistas "under" que se bancaron estos años duros, durísimos, para la historieta argentina. Esos guionistas y dibujantes jóvenes, imprimiendo como pudieron, fotocopiando con dos monedas y saliendo a vender puerta a puerta, fueron quienes hicieron la resistencia, el trabajo "de barricada" para imaginar un futuro sin manga ni superhéroes importados».[21]

LA SEGMENTACIÓN SILENCIOSA

Esta ha sido la historia de la historieta de las últimas décadas en la Argentina: una producción silenciosa (¿y anónima?) dependiente del dinamismo de la producción internacional y de los -muchas veces- caprichosos gustos de sus públicos y mercados. La prueba está en que la narrativa de la historieta argentina se ha cimentado teniendo como lector modelo a un lector extranjero.[22]

La concentración de la comercialización de revistas en sectores sociales medios y altos es una característica del desarrollo del desplazamiento creciente del consumo hacia capas con mayor capital dinerario. Esta focalización socioeconómica (en la que juegan un papel fundamental las empresas anunciantes) ha implicado también una segmentación cultural, en términos de géneros, temáticas, diseños gráficos, impresión, etcétera. No es un dato menor el hecho de que la pérdida de capacidad de gasto de los sectores populares tiene implicancias directas en aspectos sociales culturales y educativos, en tanto se reduce la práctica de la lectura en amplios sectores de la población.[23]

En el prólogo a su libro *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor*, Oscar Steimberg señala con acierto a propósito del estado general del campo de la historieta en Argentina en años de su relativo esplendor. Elijo esta cita extensa, pero por demás ilustrativa:

> «Una accidentada pero ya antigua relación con los centros internacionales de producción cultural -incluida la periodística y específicamente historietística- ha confluido en la Argentina con una producción local pero constante, con picos de creatividad en los que se apoya, desde hace años, la vigencia mundial de ciertas producciones argentinas del género. La falta de equipamiento, la censura oficial o privada y la debilidad o torpeza de las industrias ligadas a los medios operan como trabas de la producción cinematográfica, discográfica o televisiva tanto como de la producción historietística; pero en este último caso queda, siempre, una salida extra para el material sin lectura local. Receptáculos de toda la cultura de los mass media, pero sin mayores posibilidades de innovación tecnológica, las historietas y el dibujo de humor pueden elaborarse en condiciones casi artesanales... y en todo caso, cuando no pueden aparecer en su lugar de origen, editarse en el exterior» (Steimberg: 1977)

Es por ello que para muchos autores cuyo material ya era publicado en otros mercados, la crisis local sólo significó la pérdida de uno de los destinos posibles. En cambio, para otros productores sin trayectoria internacional el vacío de fuertes políticas de fomento y comercialización de sus productos, aparejó la inmediata imposibilidad de publicación de sus obras.

Actualmente los dibujantes y guionistas se ven ajustados a los patrones que imponen los mercados productores. A excepción que muestren la incondicionalidad de sus calidades gráfico expresivas, deben seguir los cánones de otras escuelas, propiciada por publicaciones, circuitos, editoriales y consumidores.[24] Es así, que en casi todos los casos, estos "obreros intelectuales", como gustaba llamarse a sí mismo el guionista Héctor Oesterheld, se adaptan a formatos pautados y sistemas convencionales de producción.

En la actualidad, contamos con una industria inexistente de revistas de historietas. Pero aunque la lectura de dibujos se ha llamado al silencio resulta útil reflexionar sobre un medio que, en su contingencia, puede reponer la trama de un contexto histórico, evidenciar su dimensión en la producción del sentido social, denunciar críticamente un estado de cosas, desarrollar una vocación de didáctica popular y claro está: sus límites para hacer todo eso.

Una última observación: así como podemos aproximarnos a la producción de historietas a partir de la metáfora "del silencio editorial" cabe la posibilidad de pensar en un "otro silencio" todavía más sobrecogedor. Así como la historieta, constitutivamente, se ha ubicado entre lo marginal y lo masivo, entre lo popular y artístico, entre la realización

artesanal autónoma y la editorial industrial; también su producción ha estado signada por la orfandad institucional. Quiero decir, se desprende del silencio editorial actual otro que es, en algún punto, sorprendente: el silencio estatal y empresarial. Ninguna ley de protección o mecenazgo patrimonial, ninguna política de fomento y difusión de la historieta, ningún subsidio o apoyo a la creación artística, ni premio, ni categoría, ni nada. En Argentina tenemos Institutos, para casi todas las artes y manifestaciones culturales. Menos de la historieta. No hay bibliotecas de historieta, no hay archivo de consulta de historietas, no hay exposición pública de las obras, no hay reconocimiento a las trayectorias de sus autores. El Estado, ausente, históricamente. Lo mismo sucede desde el sector empresarial, y es más inquietante esta ausencia que la anterior. Las revistas de historietas argentinas vendieron millones de ejemplares mensuales pero nunca tuvieron espacios publicitarios, simplemente, porque el sector privado no vio en ellas una inversión ventajosa. Cuando dejaron de editarse, ningún intrépido empresario atinó a solventar un proyecto de recuperación de obras editadas en el exterior ni mucho menos, el capital agudizó su instinto ventajista para notar que en el nicho de revistas de historietas es posible (todavía) hacer buenos negocios. Las exitosas revistas editadas en el país se sostuvieron con emprendimientos de tipo familiar y los editores de las mismas fueron nada más y nada menos que dibujantes y aficionados al medio. Muchas veces los negocios editoriales se llevaron a cabo con gran torpeza, pero de todos modos, las revistas estaban en la calle. A los historietistas argentinos, claro está, se los lee ávidamente en el exterior en donde venden sus obras. A ellos les queda el consuelo de cobrar sus trabajos en moneda extranjera y recibir premios internacionales. Pero son conscientes de que ningún argentino puede ya correr por las mañanas al puesto de diarios a comprar su última aventura. Por eso, los autores nacionales ahora narran en silencio y acaso se parezcan bastante a esos cuentistas anónimos, que junto a una fogata, y frente a una multitud expectante, dan rienda suelta a la mentira para amedrentar el silencio de la noche. Una larga noche, en el caso de la historieta argentina.

Bibliografía utilizada:

DE SANTIS, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1998

GETINO, Octavio. *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas.* Colihue. Buenos Aires. 1995.

RIVERA, Jorge. *Panorama de la historieta en la Argentina*. Editorial Libros del Quirquincho. Buenos Aires. 1992.

STEIMBERG, Oscar: *Leyendo historietas.* Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 1977.

TRILLO, Carlos y SACCOMANNO, Guillermo: *Historia de la historieta Argentina.* Editorial Récord. Buenos Aires. 1980.

NOTAS:

[15] Sobre este punto se recomienda el trabajo de Oscar Steimberg : NOÉ JITRIK (ed.) (2000): "La narración gana la partida", en *Historia de la literatura argentina*, vol. 11, Emecé Editores, Buenos Aires.

[16] Sobre la historieta argentina de la década del ochenta no se pueden ignorar dos trabajos claves: DE SANTIS, Pablo (1992): *Historieta y Política en los 80. La Argentina Ilustrada*, Letra Buena, Buenos Aires, y SCOLARI, Carlos (1992): *Historietas para sobrevivientes. Comic y cultura de masas en los años 80*, Colihue,Buenos Aires.

[17] *El realismo, en la vida, consiste en que todo esté programado para la repetición: una oficina de 9 a 18, un plato de ravioles los domingos, un tren que va y otro que vuelve, una jubilación - un día – como premio. Y a contar palomas a la plaza. Y a morirse. No sin antes haber leído una buena cuota de historietas "realistas"...* (Carlos Trillo, en *Puertitas* núm. 2)

[18] *Entre los eventos de los años 20 debemos anotar, la aparición de algunas revistas dedicadas en forma exclusiva al cultivo de la historieta: entre ellas, las Páginas de Columba, fundada en 1922 por el dibujante y caricaturista Ramón Columba, y El Tony, iniciada por Columba en septiembre de 1928* (Rivera: 1992)

[19] Entrevista realizada en forma personal a Jorge Morhaim, Guionista de Editorial Columba.

[20] AGRIMBAU, Diego (2003). "Sobrevivientes de la historieta: 1992-2002",en *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, Año 2, núm. 11 (marzo de 2003). Diego Agrimbau hoy es un joven profesional de la historieta. Fue partícipe de la Asociación de Historietistas Independientes (AHÍ) entre 1998 y 1999.

[21] Ricardo Garijo, dibujante. Entrevista realizada en forma personal para la tesis en curso.

[22] Por ejemplo todas las historietas editadas en Récord eran destinadas en primera instancia al mercado italiano. A este fenómeno podemos sumar que casi toda la producción de obras por autores claves como lo son Carlos Trillo, José Muñoz, Juan

Giménez, Horario Altuna, Carlos Nine, Francisco Solano López, Alberto Breccia, Domingo Mandrafina, Enrique Alcatena, Eduardo Risso y muchos otros, ha sido realizada para diferentes países de gran importación de material argentino (Francia, Estados Unidos, Italia, España, Inglaterra)

[23] El total de producción mensual estimada de historietas fue en 1991 de menos de 270.000 ejemplares mensuales, frente a 1,3 millones semanales de 40 años atrás (Getino: 1995)

[24] Es evidente que algunos autores argentinos que editan en el exterior, imponen su obra con la fuerza del talento. Pero no es el caso de la mayoría de los profesionales quienes se ven obligados a seguir modelos prefijados de género y estilo.

Laura Vanesa Vazquez (1973) es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, ha medrado profesionalmente como redactora en medios gráficos y como gestora cultural en entidades públicas y privadas de su país. Actualmente realiza una tesis doctoral sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina. Como guionista ha publicado *Entreactos* (Astiberri, 2004) e *Historias corrientes* (De Ponent, 2005).

[© 2004 **Laura Vazquez**, para *Tebeosfera* 041015. Las imágenes corresponden a sus autores y editores y han sido facilitadas para esta edición por **Carlos R. Martínez**]

▲

ISSN: 1579-2811

Hojas sueltas de un cobarde. Carta a Alberto Breccia

por Dario Mogno

Carta de D. Mogno, 2002
Carta de D. Mogno, 1996
Historieta de A. Rebori

[Historieta inspirada en la carta de Mogno, obra de **Alberto Rebori** (Chiavari, 1961), ilustrador delicado e historietista sarcástico con obra publicada en *Linus, Cuore, Boxer, Diario della Settimana*, y en libros infantiles para Mondadori y Fabbri. Vive y trabaja en Milán]

Dario Mogno, teórico milanés especializado en la historieta latinoamericana, fue buen amigo de Breccia en los últimos años de su vida, y mucho le afectó su muerte. *Tebeosfera* solicitó a Mogno un texto sobre los últimos días del "viejo", que el teórico redactó a modo de carta interrumpida por el dolor. Se reproduce ésta, en el español limitado pero sensible de Dario, quien también nos ha facilitado el texto a modo de misiva que elaboró para el catálogo del festival de Lucca de 1996 con motivo de la exposición *Un certo Breccia,* que él mismo coordinó. Hemos decidido, en este segundo caso, respetar también el texto remitido (en italiano). Agradecemos a Rebori la creación de la historieta que acompaña este documento.

«Querido Alberto,
Manuel Barrero me pide de escribir algo sobre de ti para *Tebeosfera*, el interesante periódico virtual por él ideado y dirigido. Manuel es lástima que tú no hayas tenido ocasión de conocerlo; te gustaría: es persona seria, precisa y puntual, y un atento y riguroso estudioso de la historieta... además es un tipo cordial y simpático.
Manuel, decía, me pidió de escribir sobre de ti, pero tú sabes cuánto eso me costaría: digo, escribir un ensayo crítico sobre tu obra. Recuerdo con embarazo que una de las últimas cartas que te escribí puede ser la última que hayas recibido en Haedo, antes que nos dejaras, era una vibrante protesta por las ilustraciones para *El viaje* de Solanas. Me habían parecido una traición, también porque aún era viva en mí la memoria de la ilustración de prueba que hiciste para el libro de los refranes del manjar. ¿Te acuerdas? Te encontrabas en dificultades económicas; yo estaba preparando mi propio libro, que era una recopilación de los refranes regionales italianos en el área de la alimentación, cuya tirada habría sido adquirida de una empresa farmacéutica empeñada en el sector gastroenterológico y me pareció natural proponerte de hacer las cien y pico ilustraciones previstas. La libertad garantizada al artista habría sido absoluta y no pensé de hacerte una propuesta mercenaria... de otro lado, la colaboración gráfica habría sido compensada principescamente. Al fin ¿te acuerdas?, cediendo a mis insistencias hiciste un dibujo de prueba para enseñárselo al cliente aquel tan desagradable, yo diría disgustoso... cuando lo vi me di cuenta de conocer ya la reacción de la empresa farmacéutica. Como sabes, el trabajo lo hizo después, y muy bien, el joven y común querido amigo tu homónimo Alberto Rebori.
Me pierdo en los recuerdos.
Y me viene al pensamiento cuando nos conocimos. Fue, si no me equivoco, en 1980. Yo, que la había conocido en las páginas de *Alterlinus* y de *Il Mago*, apreciaba profundamente tu obra y había así insistido con Marcelo [Ravoni, gerente de la Quipos de Milán, representante de la obra de Breccia en Europa] para que me cediera los derechos de publicación en un volumen de una de tus obras por mí más queridas: *Un tal Daneri*.
El libro acababa de imprimirse o puede ser que aún estaba en impresión cuando me telefoneó Marcelo diciéndome que tú te encontrabas en Milán y que si me gustaría conocerte personalmente se podría ir a comer juntos la misma noche.

Recuerdo la emoción con que aquel día fui a la Hosteria La Carbonaia. Estaba por encontrar al más grande maestro de la historieta, de la ilustración,... ¿qué digo? un gran artista: temía estar vestido de forma inadecuada, de tener los zapatos polvorientos, el pelo en desorden, la barba ya vieja de un día. Además entonces ni podía armar una frase en español. Al último momento casi estuve entado tentado de inventarme un improviso mal de estómago.
Al restaurante llegué primero, en anticipo, como la ansiedad mandaba. Cuando finalmente llegaste en compañía de Marcelo mi tensión estaba en el nivel máximo, pero en cuanto te vi se disolvió inmediatamente. Si yo estaba en tejanos y con el saco manoseado, tú tenías raídos pantalones de fustán cortos en el tobillo y por encima una camiseta y un consunto abrigo de piel (uruguayo, como supe luego... ¿te conté que años después me compré uno igual en la tienda milanesa de artesanía de tu país de origen Manos de Uruguay, que usé muy poco porque lo había adquirido de impulso, pero de verdad me quedaba muy estrecho?) Pero no fueron los vestidos: fue tu actitud tranquila, humilde, con aquella incierta sonrisa en los labios, que me conquistó. Me había esperado un personaje, no digo arrogante, pero ciertamente sabedor de su propia importancia, de su propio nivel; y me encontraba delante una persona sencilla, puede que tímida, y de todas formas amigable y muy, muy dulce.
Fue una comida muy agradable, aunque mediada por Marcelo que hizo pirotécnicamente de intérprete. Digo "pirotécnicamente" porque yo decía diez palabras y él te hacía una traducción de treinta, así como una monosilábica respuesta de ti se traducía en un discurso de treinta más.
Hablamos de todo un poco, y hablando descubrimos que ambos por la mañana después salíamos para la Feria de la historieta de Treviso: tú en tren, yo en carro. Fue natural decidir de viajar juntos.
Descubrimos el día después que si hablábamos despacio tú en español yo en italiano no hacía falta la ayuda de Marcelo, nos comprendíamos perfectamente. Cuatro horas en carro a la ida, cuatro días en Treviso siempre juntos, y cuatro horas de vuelta fundamentaron aquel mutuo conocimiento y aquella amistad que en los años sucesivos se vino profundizando y fortaleciendo. Pero determinantes fueron sobre todo los veinte y pico días que tuviste que pasar enfermo en mi casa: tuvimos todo el tiempo para contarnos todo el uno del otro, para descubrir tantas actitudes e ideas en que consentíamos... muy pocas que, sólo aparentemente, nos dividían (fundamentalmente las opiniones políticas).

...
Querido Alberto, querría seguir, pero tendremos que continuar en una carta sucesiva. Me comprometí con Silvia [hija de Mogno, gran amiga y admiradora de Breccia] a acompañarla a la casa de campo con su hija y tendré que quedarme allí una quincena de días.
Un grande afectuoso abrazo.
Dario»

«Caro Alberto,
Sei abituato alle mie lettere per capitoletti: comodo espediente per mettere un po' d'ordine in tutto quello che ti devo dire. Sono certo che scuserai quindi per l'ennesima volta la struttura forse un po' burocratica di questa lettera.
Un tradimento?
Comuni amici, ai quali ho chiesto di prestarmi vecchie riviste argentine in loro possesso, hanno aspramente criticato la mia intenzione di includere testimonianze dei tuoi primi lavori nella mostra a te dedicata.
"Sbagli -mi hanno rimproverato-, lo stai tradendo. Ma non lo sai che già parecchi anni fa ha bruciato lui stesso gli originali di tutte quelle sue prime cose che, fatte sotto la pressione del bisogno e fortemente condizionate dai rigidi dettami dell'editore, riteneva prive di qualsiasi valore?"
Che tu quelle opere non amassi me l'hai raccontato in più occasioni; e tuttavia, come in più occasioni ho avuto modo di ripeterti, a mio giudizio hai sbagliato a distruggerle. E, confortato anche dalle parole d'incoraggiamento di tua figlia Cristina, non penso davvero di stare perpetrando un tradimento nei tuoi confronti.
Non voglio negare che i tuoi primi fumetti siano di valore decisamente modesto: dialoghi infantili per sceneggiature approssimative e grossolane da un lato, disegni poveri e dal tratto incerto caratterizzati da macroscopici errori anatomici e prospettici dall'altro. Ma -lo ricordi sovente tu stesso- avevi diciassette anni, avevi interrotto le scuole due anni prima e, se pur avevi la mano sciolta, in realtà non sapevi disegnare.
È proprio per questo che quei primi tuoi lavori sono importanti, ed è importante che

tutti abbiano la possibilità di vederli, soprattutto i giovani, e tra questi quelli che vogliono avviarsi alla professione del disegnatore.
In quei tuoi primi balbettii, e in quello che hai fatto di lì in avanti, sta la prova più stringente di quanto siano fondate alcune tue opinioni che gli amici ti hanno sentito ripetutamente manifestare con convinzione:
- che disegnatore non si nasce; lo si diventa con lo studio e con l'applicazione,
- che ancor meno si nasce artista; bisogna studiare, pensare, saper vedere dentro e fuori di sé, costruirsi un proprio organismo culturale, elaborare una propria concezione delle relazioni tra le persone e tra le cose ... e porsi il problema di esprimere i propri contenuti interni, e trovare -inventare, se necessario- gli strumenti per farlo,
- che quindi non ci si può attendere che l'opera d'arte scaturisca dall'improvvisazione per afflato divino, ma che al contrario lungo, tortuoso, difficile, e soprattutto mai concluso, è il cammino che ti porta a dar corpo a opere di un valore che non trovi riconoscimento solo nelle evanescenti mode del momento,
- che ci sono tanti modi possibili per vivere la propria vita, e in essa tanti bivi, ma che la via che porta ai livelli umani, etici, professionali e artistici che tu hai raggiunto è sempre la meno facile: la coerente difesa della propria dignità e autostima, della propria indipendenza di giudizio, della propria libertà espressiva impone volontà, e capacità, di sostenere con costanza, tenacia e coraggio i più grandi sacrifici.
Evidentemente ci sono tanti altri modi più facili di fare fumetti, come di dipingere, di scrivere romanzi, di girare film. Ma per chi non si accontenta: che meravigliosa esemplare lezione nella tua vita d'uomo, di professionista e d'artista! e in tutta la tua opera, a partire dai primi fumetti d'appendice di Tit-Bits, quando non sapendo disegnare copiavi e lucidavi Alfred Andriola!
Un certo Breccia
È una lettera di giustificazioni questa! ¿Ma come? -ti potrebbe venire da rimproverarmi- Scimmiottando il titolo di Un certo Daneri, praticamente mi appiccichi l'etichetta del fallito e dell'ubriacone! Bell'amico sei. Andiamo, Alberto: con quale probabilità di successo potrei mai tentare di far passare per fallito l'autore, tra l'altro appunto, di quella meravigliosa opera che è Un certo Daneri, o per ubriacone uno di cui tutti sanno che al bar ordinava sempre rigorosamente solo "té con limón"?
Le mie ragioni sono fondamentalmente due.
La prima è che Un certo Daneri è tra le tue opere una di quelle che amo di più. La amo perché è bella. Ma la amo anche perché amo te: so, vedo, sento quanto c'è di te in queste strade del quartiere Mataderos della tua giovinezza, in questi tuguri, nei magazzini abbandonati, nei bar, nei bordelli che fanno da sfondo alla vicenda.
E la seconda ragione è che, mentre è tutto da dimostrare che Daneri sia veramente un fallito e un ubriacone, è certo che con lui Carlos ha saputo offrirti un personaggio umanamente ricco e complesso, che per tanti versi ti è profondamente simile. Ricordi quanti tentativi miei ai tempi della dittatura di discutere con te della situazione argentina da un punto di vista politico, cui tu prima o poi opponevi sempre un definitivo "La política no me interesa"? È vero: la politica non è mai stata tra i tuoi interessi. Come Daneri, che tra tanta miseria si muove apparentemente disincantato e indifferente. Ma Daneri non sa in realtà resistere alla pietà, e finisce sempre per farsi coinvolgere e per prendere posizione, con costi peraltro sempre elevati. E tu come Daneri: la politica non ti interessa, ma da trent'anni spesso con rischio personale altissimo stai facendo più di quanto abbiano fatto tanti "politici" di professione, raccontando la tragedia del tuo paese e di tutta l'America latina, la crudeltà e la stupidità della dittatura, la fame e la miseria del popolo, gli orrori della tortura e della morte. E forse, come è capitato a te, anche Daneri a Cuba si sarebbe emozionato trovando un angolo di America latina ove la gente è sì in una situazione economica drammatica, ma nel contempo dignitosa nella sua povertà e fiera delle conquiste di una società in cui a tutti sono garantiti i diritti alla salute, all'educazione e al lavoro.
(Continuará)
In Italia scrivevano "(Continua)": oggi che praticamente non esistono più i giornali a fumetti i giovani forse non capiranno, ma tra i vecchi non c'è chi non ricordi quella parolina tra parentesi posta in calce alle pagine delle storie pubblicate a puntate, a significare che l'avventura non finiva lì, che avrebbe avuto un seguito nel prossimo numero.
Prima di optare per "Un certo Breccia" avevo pensato di intitolare così la tua mostra. Anche se di storie a puntate ne hai realizzate solo, o prevalentemente, nella prima fase della tua attività, "continuará" è infatti un'espressione che mi pare ben sintetizzare la tua vicenda professionale e artistica. L'espressione mi piace

perché la tua storia è appunto costantemente caratterizzata dal rifiuto di considerare il successo come metro del proprio comportamento, e quindi dal rifiuto di porre la parola fine a un processo di ricerca e sperimentazione incessante, alimentato di una totale assenza di autocompiacimento per il risultato raggiunto e al contrario di una perenne insoddisfazione e tensione al superamento.
Invece che in testa, "(Continuará)" ho poi deciso di porlo in calce alla mostra: a significare che con te non è mai detta la parola fine.
E ho fatto di più: ho utilizzato questo titolo per una piccola esposizione di lavori dei tuoi allievi, che in qualche modo costituisce un prolungamento della tua.
Qui sono sicuro di avere la tua approvazione. Questi ragazzi sono veramente bravi; e, permettimelo, sono nel contempo la prova di quanto sia bravo tu non solo come autore, ma anche come maestro.
Quando si ha una personalità artistica forte come la tua non è facile evitare che gli allievi ne rimangano soffocati. Anche qui sei riuscito in quello che parrebbe impossibile: hai saputo trasmettere loro tutto il patrimonio tecnico che sei venuto costruendo in una vita di lavoro, senza però farne dei tuoi imitatori, e anzi stimolando in ciascuno la ricerca e la libera scelta dei modi espressivi più idonei a rappresentare il proprio personale mondo interiore. Di più: sei evidentemente riuscito a trasmettere loro una più ampia concezione della vita e del lavoro, se, ora che non puoi più seguirli, essi non si sono dispersi, ma, riuniti in gruppo, continuano l'impegno intrapreso con te. E nuovi adepti si stanno aggiungendo al gruppo e avvantaggiando del tuo insegnamento ... (Continuará).
Penso che sarà per tutti un'emozione scoprire il talento di questi giovani di El tripero; e scoprire come da te abbiano appreso qualcosa che va molto al di là del fumetto.
Ti abbraccio con affetto.
Dario»

[Página web publicada en *Tebeosfera* 021005]

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

H. G. O.

[Edición de *El Eternauta* hecha por el diario *Clarín*, con la imagen de Oesterheld en portada © 2000 **Clarín**]

Artículo por Javier Mora Bordel

"Cuando ganemos seremos al fin más respetados"
(Héctor Germán Oesterheld)

Lirismo y compromiso.

En la historia de los tebeos existe un buen número de obras que se caracterizan por una voluntad estética: su actitud lírica. No se trata de historietas que se sustenten en la imitación de lo poético, ni tampoco que se valgan de un carácter estrictamente "autobiográfico". Por lírica hemos de entender aquel conjunto de creaciones que se estructuran en torno al reflejo consciente de una actitud vital. Ni es exclusivo de un género en concreto, aunque sea el género poético el que por naturaleza ha ofrecido mayor espacio y cantidad de recursos a dicha actitud, ni trata de ofrecer un informe detallado de la vida y milagros del creador. Tan sólo es el canal adecuado por el que encauzar la expresión cierta y directa de nuestra verdad interior.

En el caso concreto de la historieta encontramos una diversidad manifiesta de formas y presentaciones de lo lírico que suelen oscilar por regla general entre la parodia ácida y mordaz de la personalidad (como muchas historietas adscritas al movimiento *underground* entre las que destacan las de Robert Crumb) y el pausado ritmo de las vivencias que conforman la rutina de nuestra existencia diaria (género en el que autores como Will Eisner o Carlos Giménez se erigen como maestros). Aunque el eje es amplio y diverso, las coincidencias en cuanto a su estructura y puesta en escena son evidentes: presencia expresa del autor como personaje protagonista de la trama, representación gráfica atendiendo a los sentimientos del autor / narrador, recurrencia constante a textos de apoyo en los que reflejar estados de ánimo que den testimonio de confidencialidad, de intimidad abierta al lector.

La extensa producción del guionista argentino Héctor Germán Oesterheld responde a la lenta formación de un aliento lírico. Desde sus primeros escritos, *Truila y Miltar,* sus primeras historietas, "Alan y Crazy" o "Lord Commando", y sobre todo su primer serial, *Bull Rocket,* y hasta su abrupta desaparición, todo en Oesterheld se subordina a la consecución de un mismo fin: labrar un espacio narrativo propio en el que desarrollar su voz, real o imaginaria. Oesterheld va abriendo un hueco dentro de su propia narrativa en el que deposita un sin fin de sentimientos despiertos, que no despertados, en su conciencia individual. La suya más que a una evolución paulatina responde a una inclusión progresiva de los distintos fundamentos líricos anteriormente señalados; unos elementos presentes desde las primeras muestras de su trabajo hasta sus realizaciones finales. Fieles testamentos literarios de unos momentos de dolor y pesadumbre en los que Oesterheld halla cierto refugio y consuelo en la dura lucha sostenida contra una sociedad desigual e injusta. Objetivo al que consagró la vida y obra de sus últimos años.

Testimonio.

En 1957 Oesterheld inició junto a Hugo Pratt la publicación de *Ernie Pike,* uno de los más relevantes cómics bélicos de la historieta mundial por mostrar la humanización de personajes y ambientes épicos a diferencia de otras obras del mismo género. Los autores rompieron con diversos patrones de la época: el maniqueísmo a ultranza (Oesterheld, aventajado discípulo de Conrad, parte de la máxima que ni los héroes tienen por qué ser buenos, ni los cobardes ruines y malvados); la visión desnaturalizada de la guerra y sus consecuencias (con toda la carga zolesca que pueda tener dicho término siempre y cuando tengamos en cuenta que en el relato épico lo "natural" es ensalzar heroicidades no describir la destrucción resultante); y la exaltación del combate (los héroes de Oesterheld nunca se entregan ciegos a la lucha, tienen miedo de acabar sus días sin el calor de los suyos...)

El cariz renovador es manifiesto, mas Oesterheld y Pratt no propugnaban el rechazo del canon épico tradicional sino su reforma. Para ello Oesterheld (más que la estética a lo Caniff de Pratt) empleó su propia voz, dotó a sus personajes de su ideario de bien social, de fe en el prójimo, y también, de su miedo a sufrir injusticias, y todo ello con la intención de presentar héroes humanizados, reales, dispuestos a sacrificarse por los demás. Una voz que se integra dentro del conjunto épico enmascarada bajo la apariencia de un personaje como Ernie Pike (cuyo rostro era el de un joven Oesterheld, aunque estuviera también inspirado en Ernest Pyle, uno de los más reputados corresponsales de guerra norteamericanos), un cronista de los testimonios de los que jamás tendrían oportunidad de ser escuchados.

Poco tiempo después, Oesterheld emprendió junto a Solano López una de las aventuras que determinaron su estilo propio, junto con *Mort Cinder* y *Watami*: *El Eternauta*, más en concreto su primera parte publicada en *Hora Cero* desde su núm. 1 (de 4-IX-1957). Es aquí dónde afloraron las primeras muestras de un Oesterheld maduro, reconfortado por la independencia editorial que inauguró un periodo de esplendor en sus letras y en la historieta argentina, junto a Alberto Breccia (para *Sherlock Time*), Arturo del Castillo (*Randall*), Solano López (*Rolo*), Pratt (*Ticonderoga*)... Todo en la editorial de su fundación Frontera. Era un Oesterheld afable y entregado el de esta etapa; o al menos esa sensación produce la relectura de las primeras páginas de *El Eternauta*. Un Oesterheld en paz consigo mismo que trabajaba tranquilamente en su estudio hasta bien entrada la noche. ¿Y por qué Oesterheld se presenta como un personaje más de su historia? No debemos pensar todavía en un proceso lírico pleno; éste no ha hecho más que empezar a desarrollarse aunque su lactante aparición dota ya a *El Eternauta* de un carácter personal que le hace destacar sobre el resto de su producción para Frontera.

Si en *Ernie Pike* encontrábamos la primera manifestación de estos elementos en pos de una reforma de los esquemas épicos, en *El Eternauta* hallamos una personalización inicial del mismo. Tomando como excusa narrativa la persecución de un verismo identificador que acercase el tebeo a sus lectores (un guiño a la versión radiofónica de *La Guerra de los Mundos* de Orson Wells), Oesterheld se ofrece a sí mismo como enlace presto entre el mundo de la realidad y el ficticio. Y al hacerlo muestra también sus pensamientos más profundos: la soledad del Robinson («El Eternauta, inicialmente fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte». Oesterheld, 1994), el miedo o más bien la inquietud ante las sorpresas que a veces puede deparar la vida con la impotencia consiguiente (como reza el abierto final: «¿qué hacer?, ¿qué hacer para evitar tanto horror?»; aunque la nueva pregunta: «¿es posible evitarlo publicando todo lo que El Eternauta me contó?», resulte demasiado artificiosa).

Si *Ernie Pike* implica ponerle voz a los vencidos por parte de un narrador que relata siempre la epopeya de aquello que le han contado, *El Eternauta* la concede de pleno derecho. Es ahora el Oesterheld de ficción quién se embelesa con las palabras de quien estuvo allí y que siente, pegado al sillón, tan cercanas como brotadas de

un mismo espíritu: «así como hay entre los hombres, por sobre los sentimientos de familia o de patria, un sentimiento de solidaridad hacia todos los demás seres humanos, descubres que también existe entre todos los seres inteligentes del universo, por más diferentes que sean, sentimientos de solidaridad, un apego a todo lo que sea espíritu, que une a los marcianos con los terrestres» (diálogo entre Juan Salvo y un Mano en el continum 4, páginas 346 a 347). Este es el ideario del Oesterheld de la época, el de «un liberal, con ideas socialistas, de izquierda, donde más o menos todo intelectual se sitúa con una visión popular y de justicia social, y de comprensión de los fenómenos históricos que obedecen a las presiones de los países más ricos... Lo que hoy podría llamarse un progresista» (Solano López: 2001), que confiaba ciegamente en el ser humano y en su unión por encima de políticas Norte-Sur, de estados del capital o de lo social. No son, en consecuencia, las palabras sentidas de un personaje, el supuesto malvado que al final resulta no ser más que otro peón movido contra su voluntad, sino las de un autor que pone en boca de otros un pensamiento vivo que modificaría con el paso de los años...

Revolución.

El 29 de mayo de 1969, 12 años más tarde, Oesterheld y Breccia presentaron en la revista *Gente* la nueva versión de *El Eternauta.* La reforma era ostensible, hasta en el apartado gráfico, en el que Breccia alcanzó otra dimensión en la experimentación gráfica y narrativa. El pensamiento de Oesterheld había variado sustancialmente, lo cual traslució su prosa de modo evidente. Si antes la invasión respondía a un ataque masivo contra toda la humanidad y sus miserias, que termina por hermanarse, ahora Oesterheld muestra sus dudas al respecto: «traición inconcebible grandes potencias. Sudamérica entregada al invasor para salvarse. Lucharemos igual por más solos que estemos» (Oesterheld, 1979: 88). Los "sentimientos de solidaridad" interestelares se han convertido en guerra fría, algo que no ha sido fruto de la casualidad.

Hay que retornar a 1959 para hallar la raíz de todo este proceso, al triunfo de la revolución cubana, quizás el hecho más significativo de la Latinoamérica del siglo pasado, que es cuando Oesterheld encuentra la conversión de sus ideales marxistas. La revolución era posible, sólo era necesario creer fervientemente en ella, con pasión, con deseo, con necesidad ferviente... pero claro, desde un planteamiento teórico, pues un padre de familia numerosa lo tiene más complicado, sobre todo cuando tiene que hacer frente a una delicada situación financiera. Frontera iba de mal en peor, la crisis en el sector era aguda tras la época dorada, y la empresa se hundía. Finalmente, y tras un sin fin de vanos intentos por devolverla a flote, la quiebra se hizo patente en 1960 y Oesterheld regresó a su condición de guionista a sueldo mal pagado, renunciando así al sueño de toda una vida. Sus ilusiones de de intelectual de izquierdas chocaron con la más cruda realidad, y sus sentimientos fluctuantes se encontraron y recogieron en la mejor etapa de su carrera, en *Mort Cinder*, *Watami*..., ejemplares baladas épicas donde la fuerza y personalidad de sus protagonistas ocultan la presencia de su autor. Pero no estaría de más recalcar como en ellas comienza a gestarse (en estas esencias del antihéroe, del inadaptado a los cánones sociales vigentes), el Oesterheld combatiente.

Fue otro hecho histórico el detonante definitivo. Durante el verano de 1967, un Oesterheld de nuevo relativamente bien asentado en la estandarizada industria, asistió conmovido a la captura y posterior ejecución de una de las figuras por las que sentía mayor respeto nuestro autor: el Ché Guevara. Un años después realizó *Vida del Ché Guevara* en colaboración de Alberto y Enrique Breccia, una muestra de cómic histórico, de narrador omnisciente que sólo describe la situación, pero donde Oesterheld nos deja intuir pistas sobre su delicada situación personal. A veces la desilusión ante los propios ideales: «Rusia esconde imperio en su comunismo internacional. También Mao hace su juego y siguen el ajedrez y el dividendo y entretanto el piojo y el hambre.» (Oesterheld, 1987: 68); otras, las equivocaciones no reveladas hasta ahora: «El Ché va comprendiendo, equivocaron quienes redujeron todo a lo económico»; el caso es que a veces las respuestas hay que sacarlas directamente del alma: «La revolución sólo dentro del hombre, fuera el hombre lobo, el devorador del prójimo. Es tiempo ya del hombre nuevo, el que trabaja y se juega por el incentivo moral. Sí, la revolución empieza dentro de cada uno (...) el revolucionario verdadero esta guiado por grandes sentimientos de amor... todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se

transforme en hechos concretos, en acciones que sirvan de ejemplo, de movilización... el revolucionario se consume en esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte.» (*op. cit.*). Oesterheld parece anunciar en estas líneas su conversión plena al activismo revolucionario, el deseo acuciante de cambiar el mundo, su mundo, el de una América que se va resquebrajando. Y no pudo empezar con mejor pie, no pudo remover más conciencias, como Breccia recordaba: «*Vida del Ché* provocó una oleada de opinión, sobre todo en el gobierno de Onganía, incluso se publicó una editorial en el diario la Nación vapuleándome a muerte. Eso provocó que la embajada de los EEUU lo comprara y a partir de eso la embajada da parte al SINE –servicio de información del estado- que fue a mi casa y me hizo una ficha» (Martín *et. al.*, 1973). Ironías de la vida, la embajada acabó pidiendo una biografía de Kennedy y el SINE otra del ejército argentino.

Ya puestos en antecedentes, quizás cueste menos entender el giro politizante que H.G.O. imprimió a *El Eternauta*, a los pocos meses, en febrero de 1969. El proyecto fue un encargo de Carlos Fontanarrosa, editor de Atlántida, que entonces publicaba una de las revistas de mayor tirada en el mercado: *Gente*. Como no le convencían los dibujos de Solano López, encargó a Breccia una nueva versión supervisada por Oesterheld, presuntamente animado por el éxito que la vigorosa obra arrastraba consigo (incluso en 1962 Oesterheld redactó una serie de pequeñas novelitas *pulps* en las que continuaban las aventuras de Juan Salvo). Oesterheld comenzó a sentir la necesidad de levantar el velo oculto que rodeaba su entorno, he aquí su verdadero compromiso.

Sin embargo todo quedo en agua de borrajas. La respuesta del público lector fue la de un rechazo absoluto. En el plazo de una década, la temática de *El Eternauta* había pasado de moda; sumado eso al rechazo que hizo el editor de la experimentación de Breccia, ocurrió el corte de la historia tras apenas dos meses. No quedó inconclusa, por obstinación de ambos autores, pero el fracaso comercial supuso un duro revés para Oesterheld. La historia podía ser buena y estar bien hecha que si el editor se cruzaba de brazos no había nada que hacer. El sentimiento de impotencia de Oesterheld se acrecentó aún más cuando la vuelta de Juan Domingo Perón al país empeoró la ya problemática situación nacional. Este cúmulo de circunstancias dio como resultado su militancia activa desde 1970 en el grupo Montoneros.

Se ignora si este decisivo paso tomado por Oesterheld fue previo a la militancia de sus cuatro hijas (Estela, Diana, Beatriz y Marina) y yernos. Poco importa, todo esto ya es materia de la leyenda creada en torno a su figura y que se ha visto acrecentada con el paso de los años. El abandono del hogar, la clandestinidad, los continuos trasiegos... fue la tónica dominante de sus días, llevada con el mayor de los secretos. Su esposa desconocía por completo su militancia (acaso también la de las hijas), y el ambiente editorial más todavía. Aparentemente nada parecía haber cambiado pero en realidad todo había dado un giro de ciento ochenta grados. Y la única pista que puede darnos a conocer el sentir de Oesterheld está en su obra.

La primera huella la hallamos en *La guerra de los antartes*, su vuelta de tuerca de la concepción política planteada tiempo atrás en su revisión de *El Eternauta*. Las coincidencias son evidentes. Unas por casualidad: Sufrió también dos versiones, la primera publicada en 1970 en la revista *2001*, es decir, en un ámbito comercial, y dibujada por León Napoo (Monguiello Ricci); la segunda, de mayor compromiso político al igual que la versión de *El Eternauta*, cuatro años después, en el diario *Noticias*, periódico de afiliación montonera, junto a Gustavo Trigo. Otras de modo consciente: la invasión extraterrestre, planteada ahora no como una imposición por la fuerza sino como un sometimiento imperialista a imagen y semejanza de los vividos por los seres humanos desde siempre; la traición de las grandes potencias mundiales a Sudamérica, tanto de EEUU como de la URSS, caras de una misma

moneda; la resistencia solitaria del ciudadano de a pie que, desorientando, sólo aguanta gracias a familia y amigos, y debe hacer frente al invasor levantándose en armas.

No se trata de hechos políticos aislados. Todos se enmarcan en un trasfondo épico, empezando por un verdadero Olimpo, una próspera Argentina del futuro convertida en una república popular igualitaria y justa tras "las movilizaciones del 17". Como bien señala Pablo de Santis (1998): «se suma así a la tradición de utopías que inicia Sarmiento en 1850 con Argirópolis y, ya en el terreno de la ficción, continúan Julio Otto Ditrich en 1908 con su libro Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista y Pierre Quirole en 1914, con la ciudad anarquista americana». En este paraíso desmoronado incursiona el héroe colectivo característico de Oesterheld, que es donde quizás adquiere mayor peso y protagonismo, si bien descrito con exceso de fervor político. Así, el libre albedrío de los personajes (la épica por excelencia), queda desvirtuado por la rigidez conceptual de las ideas de las que se nutre, y la metáfora de la realidad argentina acaba por barrer de la escena todo aquello que debería darle cuerpo y forma. Los personaje son planos, las situaciones tópicas, pero no importa; Oesterheld, o Francisco G. Vázquez (así firmaba en *Noticias* para mantener oculta su identidad), no buscaba originalidad sino difusión, no en vano formaba parte del comité de prensa de Montoneros, dándole a sus ideas políticas forma de tebeo con todos los recursos aprendidos en algo más de veinte años.

Con todo, ya comienza a traslucirse un lirismo pleno. Aparece un personaje que inmediatamente nos recuerda a Oesterheld, Mateo, llamado por sus amigos el viejo (el mote con el que era conocido en el mundo editorial H.G.O.), padre también de familia numerosa (de cuatro hijos tan implicados como él en la lucha política, en especial su hija Susi, quien tras una refriega contra los antartes desaparece), y sobre todo, un hombre tranquilo y sosegado que de repente ve venirse su mundo abajo y que halla en la resistencia armada la única salida posible: «y había gritos, había consignas. Habrá rabia, ansias de pelea, esperanzas...tan diferente ahora... un enemigo más ajeno aún que los "marines"... ¡más qué nunca se una lucha por la supervivencia!» (*La guerra de los Antartes*, pág. 71). O sea, otro álter ego de un Oesterheld que pronto haría acto de presencia.

Resurrección...

El 3 de agosto de 1974 la policía clausuró la redacción de *Noticias* quedando inconclusa *La guerra de los antartes.* Curiosamente como en su versión anterior, y desmantelando así el aparato de propaganda de Montoneros. La trágica situación de la Argentina esta en su punto álgido: el peso en bancarrota, inexistencia de diálogo social, paulatino acercamiento al poder de los militares aprovechándose tanto del pánico social despertado por los continuos ataques guerrilleros como de la manifiesta incapacidad gobernativa demostrada por Eva Perón... No es de extrañar que el aparato militar, aprovechándose del cada vez más vacío de poder durante últimos días del Peronismo, gozara de impunidad para recrudecer sus medidas disuasorias. Desde este momento comenzaron a ser arrestados los primeros militantes políticos, y claro, Oesterheld, integrante de la estructura de prensa de Montoneros, tenía razones para temer su detención. Inició una etapa de huidas y venidas, de escondites y camuflajes... Una etapa en la que este vivir oculto acrecentó su leyenda:

Gustavo Trigo: «Eran tiempos difíciles, durísimos, impuros, y todos caminábamos con una culpa intangible por aquella Buenos Aires. Después todo se aceleró, clausuraron el diario, me tomé un tren a Rosario creyendo que era un confín... A Oesterheld lo perdí de vista hasta que me llamó y nos citamos. No lo reconocí: se había dejado crecer un bigote, que no le cuadraba...(...) Una clandestinidad injusta, porque se lo veía hogareño en aquella casa de Becar junto al perro que tenía, tan

despeinado como el jardín. Algunas veces, distraído, me parece verlo: me extiende la mano en un apretón desmesurado, planeamos un final para la historia y me invita a un paseo por esta ciudad tan cambiada» (del prefacio a *La guerra de los antartes*)

Horacio Altuna: «Creo que fue en el 77, no sé. Lo vi como caracterizado, con sombrero y bigote, ocultando su identidad. Yo estaba con Carlos Trillo en un bar y lo vi pasar por la acera de enfrente. "¿Ese es Oesterheld?". Nosotros pensábamos que estaba preso, pero lo largaron, y después desapareció. Ésa fue la última vez que lo vi, fugazmente.» (Pálmer, 2001).

Solano López: «Al principio tiré la bronca, porque encima a él no se lo veía por ningún lado. Estaba medio escondido, a veces iba y laburaba en la editorial y a veces decían que iba pero no iba nada (...) en esa época no tenía un contacto directo con él. Porque para él era un peligro andar exhibiéndose mucho. Ya en la editorial, el propio Scutti una vez me dijo "no... Oesterheld anda medio en un lío".» (Solano López, *op. cit.*)

Podemos imaginar como se sentiría Oesterheld. Solo, sin poder recurrir a nadie por temor a implicarle; cansado de tener que ocultar sus huellas; con miedo hasta de su sombra... Apenas alguna llamada aislada muy de cuando en cuando a cualquiera de las editoriales para las que trabajaba, ingeniándoselas a la hora de cobrar, de cumplir los plazos de entrega, de hacer participe al dibujante de su trabajo. En verdad que muy sólidos debieron ser sus principios para poder sujetarse tan firmemente como lo hizo, sin caer ante la duda o el desánimo. A la fuerza tenían que serlo porque eran lo único que le quedaba; así que o se convertían en parte sustancial de su vida, como un brazo o una pierna más que le ayudara a seguir caminando, o se trasformaban en un yugo imposible de quitar. El esfuerzo de intentarlo, bien merecía la pena, o así nos lo daba a entender en la principal obra de este periodo, aquella donde volcó toda su alma: la segunda parte de *El Eternauta*, también junto a Solano López.

Aquí se condensan de un modo especial todo el pensamiento y los sentimientos del último Oesterheld, de ese Oesterheld sincero y sin nada que perder que se retrata a sí mismo, oculto, escribiendo a ráfagas, sin poder evitar dar rienda suelta a todo el dolor contenido en su interior. Este y no otro es el mejor testimonio que nos podría legar: un poco su diario de batalla, un poco el cuaderno de bitácora en el que recoger sus impresiones, un poco el legado, la enseñanza final. Y fruto tal vez del proceso evolutivo que hasta este mismo instante hemos venido narrando, o tal vez sólo por simple inconsciencia, el caso es que la voz de Oesterheld toma cuerpo y forma en una nueva epopeya de la condición humana ahora vista a la luz del interior, de una lírica pulcra que revisa unos contenidos épicos demasiado marcados por unos ideales políticos. Vida y obra hermanadas. Las metáforas a este respecto son claras, y el juego de correspondencias, fácil de ver.

El trasfondo: la lucha diaria (tanto por un ideal de justicia social, no permitir el abuso del fuerte, como por una necesidad de supervivencia, de mantener su pensamiento; la clandestinidad (el método de lucha forzoso es el guerrillero); el abandono (atrás queda el pasado y su felicidad por un presente oscuro y sinuoso al que debe enfrentarse); y, sobre todo, un sentimiento de soledad (Oesterheld se pinta a si mismo como un huraño) que a veces parece que se mitiga (la camaradería, el compañerismo, la sencillez de disfrutar de los escasos descansos... Todo ayuda un poco a recuperar fuerzas).

El telón: la presencia expresa (Oesterheld se convierte en un personaje de la saga. Su rol varía del narrador cervantino a una especie de Sancho Panza que acompaña a Juan Salvo, *El Eternauta*, halla dónde fuere); los textos anejos (el uso de la primera persona es la base fundamental sobre la que se sustenta la obra, donde plasma todas las sensaciones que ha vivido, y que pueden ser compartidas por su contrapartida de ficción); la confidencialidad (los sentimientos puestos en juego por nuestro autor son de una sinceridad encomiable. Plantea sus miedos, sus defectos y sus dudas, y a la vez su sencillez, su vitalidad y su compromiso); la identificación (al tratarse de una obra épica, para alcanzar las máximas cotas de lirismo, el autor debe dejar claro no su desdoblamiento sino su presencia. Así ciertos guiños ayudan a lograr esta personificación. El que Oesterheld reciba por parte de la tribu de las cuevas el mismo mote con que era conocido en su círculo de amistades: el viejo;

las referencias reales a su hogar mientras recorre con Juan Salvo el Buenos Aires postnuclear...)

Pero no todo acaba aquí. Necesitamos el eje sobre el que oscila este juego constante de metáforas. El elemento de unión expreso entre el contenido ideológico y el sentimental, que a su vez propugne la conjugación de elementos estéticos épicos con líricos. Éste era la concepción realista del sacrificio desinteresado. A lo largo de la obra los personajes deben renunciar a todo por el bien común («El Eternauta eligió a los maduros porque somos los que ya vivimos, los que tenemos menos que perder. ¿Un comando suicida?». Oesterheld, 1976: 142), lo cual propicia constantes situaciones de heroísmo mártir, como por ejemplo la muerte de Bigua ante el Ello. El dolor que supone la perdida de los compañeros arrastra consigo un sin fin de sombras («por eso nunca quise querer a nadie. Se sufre demasiado», *op. cit.*: 124) que pocas veces las palabras pueden expresar. En este último caso el ejemplo más evidente es la secuenciación en silencio que confirma la perdida de todos los seres queridos de nuestros protagonistas, en página 196.

Solo en la habitación donde escribió esta historia Oesterheld se pondría en el lugar de sí mismo. En lugar de un yo futuro que se viera en la peor de las situaciones, que tuviera que hacer frente a la desgracia. Lógico. Recordemos que en marzo de 1976, aún en gestación la obra, la Junta Militar encabezada por el general Videla tomó definitivamente el poder en Argentina por «estar agotadas todas las instancias del mecanismo constitucional». Se inicia "por Dios, por la Patria, por la Constitución" lo que se vino a denominar el "Proceso de Reorganización", es decir, la persecución, detención y desaparición de todo activista político contrario a la dictadura. Ahora piénsese en un Oesterheld con la certeza de saber que tenía los días contados. Es en este instante cuando necesitaba asirse desesperadamente a sus ideas, tener la conciencia de que había hecho lo correcto, o mejor dicho, de que había hecho todo cuanto estaba en su mano. A nadie le agrada morir, eso esta claro, pero «era necesario que desaparecieran (...) pero su sacrificio no será en vano... ¡gracias a ellos todavía podemos luchar contra el fuerte!. ¿Qué importan unas cuantas vidas?» (*op. cit.*: 165)...

...y muerte.

Primero fue su hija Beatriz en junio de 1976. Quince días después de su desaparición, fue entregada por la policía. Inmediatamente, el resto de miembros de la familia se ocultaron. Un mes más tarde, en Tucumán, desapareció su hija Diana junto a su marido Raúl. Para más INRI estaba embarazada de seis o siete meses. En un acto de condescendencia, el niño no fue asesinado sino ingresado en el Hospital de Niños y luego sería recuperado por los abuelos paternos.

> «El 3 de junio de 1977, un año después de haber desaparecido la primera hija, un miembro de los "grupos de tarea", de mala fama, vino para buscar al padre Héctor Oesterheld. Hay numerosos testigos que hoy en día declaran que lo vieron en el campo de concentración conocido como "Vesubio" y más tarde en el denominado "Sheraton". Allí lo retenían junto con un grupo de intelectuales que eran demasiado famosos para simplemente matarlos. La señora Oesterheld no sabía nada del paradero de su marido hasta que un año más tarde le llamó un vigilante del "Sheraton". Durante este tiempo Héctor Oesterheld seguía vivo. amnesty international y colegas de Francia y Belga, famosos dibujantes de comic como él, desarrollaron una campaña intensa en favor de Héctor Oesterheld pero no pudieron salvarle» (*Informe de la Coalición contra la Impunidad en Argentina*).

Según recogieron Levenson y Jauretche (1998: 116), Oesterheld fue visto en el campo de concentración sito entre la Avenida Ricchieri y el Camino de Cintura,

> «hasta que un día apareció en el Regimiento Militar Viejobueno, en Monte Chingolo, provincia de Buenos Aires. Se supo de las torturas que hasta entonces había sufrido y de su firmeza frente a los represores. Aún llevaba un brazo en cabestrillo, como secuela de una fractura.
>
> »Por esas volteretas del destino, resultó que el jefe de ese Regimiento era un aficionado a la historia y conocía la trayectoria literaria de Oesterheld. Por eso, cuando lo tuvo adelante [sic.], le expuso un proyecto que venía acariciando desde antes. Le hizo conocer a Germán su deseo de contarlo

como guionista de una aventura histórica sobre el cruce de los Andes por el General San Martín. Le aseguró absoluta libertad creativa.

»Oesterheld no encontró ninguna contradicción entre esa actividad y su militancia, y se dice que aceptó la propuesta. Así fue que lo instalaron en un pequeño aposento dentro del cuartel, proveyéndolo de la literatura y de todos los elementos técnicos necesarios para la tarea.»

Eso no significó que cambiase su régimen de vida. Fue trasladado varias veces y sometido a nuevos interrogatorios, pues aunque se presume que mostró interés por colaborar con el militar interesado en sus historias eso no implicaba acceder a colaborar con los represores.

Nunca negoció.

Una mañana, fue sacado de aquel cuartel en el que aún escribía y llevado a otro ignoto lugar.

En diciembre de ese mismo año otro grupo de tarea ingresó en la casa de su hija mayor Estela. La asesinaron junto a su marido, a quemarropa, delante de su hijo de tres años. El niño fue entregado a un orfanato días después.

«Amigos avisaron a la madre. A través de otros amigos llego al mismo tiempo el mensaje, de que la última hija, Marina, la más joven, ya había "desaparecido" a principios de diciembre, y que estaba embarazada en el octavo mes. Últimamente Elsa no tenía contacto con ella por que Marina se ocultaba. Elsa ni siquiera sabía si su hija estaba casada o no.

»Al recibir el mensaje casi estaba aliviada, aliviada de que todo había pasado. La perenne espera a un mensaje de horror. Ahora no queda ninguna", dijo Elsa.

»Al venir algunos días más tarde, un "grupo de tareas" a buscar a Elsa para "un breve interrogatorio", ella ya no tenía miedo a nada. Dijo a los agresores que podrían matarla inmediatamente, que a ella le daba igual pero que no iría a ningún sitio. ¿Qué más dijo esta mujer que había pasado todo? Los soldados salieron de la casa con las cabezas bajas» (*Informe*... op. cit.)

Hoy en día, Oesterheld continúa desaparecido. Según algunos informes, ninguno concluyente, muerto ya.

La bibliografía sobre Oesterheld coincide en señalar el 27 de abril de 1977 como el día de su secuestro. Diversas fuentes dicen que fue en La Plata, pero no hay unanimidad. También se ha concluido que estuvo preso al menos hasta enero de 1978, según testificó Eduardo Arias, el último argentino vivo en verle, en un «estado terrible» (García y Ostuni, 2002: 140). Se cree que murió en Mercedes, población bonaerense cercana a la capital porteña, en el primer trimestre de 1978.

Sólo le sobrevivieron su esposa Elsa Sánchez de Oesterheld y sus dos nietos, Fernando y Martín Mórtola Oesterheld.

Aún hoy los asesinos de su familia siguen sin haber pagado por sus crímenes. En casos así sobran las palabras pero más aún los silencios. Descansen en paz.

Bibliografía:

De Santis, P. (1998): "Prólogo", *La guerra de los antartes,* Colihue: narrativa dibujada (serie del aventurador), núm. 4, Buenos Aires

García, F. y Ostuni, H. (2002): "El Eternauta", en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta,* núm. 7 (vol. 2), La Habana (es cita de un fragmento del libro *Nunca más,* del Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1985)

Levenson, G. y Jauretche, E. (1998): *Héroes: historias de la Argentina revolucionaria*, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires

Martín, A., Giménez, C. y García, L. (1973): "Un autor de hoy: Alberto Breccia", entrevista en *Bang!*, núm. 10, Barcelona

Oesterheld, H.G. (1975): "Prólogo", en *El Eternauta*, Ediciones Record, Buenos Aires

Oesterheld, H.G. (1976): *El Eternauta*, segunda parte, Record, Buenos Aires

Oesterheld, H.G. (1979): *El Eternauta y otros cuentos*, Nueva Frontera: Biblioteca Tótem, núm. 4, Madrid

Oesterheld, H.G. (1987): *Ché*, Ikusager Ediciones: Imágnes de la Historia (serie América), núm. 12, Vitoria / Gasteiz

Pálmer, O. (2001): "Horacio Altuna" (entrevista), en *U*, núm. 22, Asociación Cultural U, Madrid

Solano López, F. (2001): "En primera persona: Solano López", en *El Eternauta*, Ancares editora, Buenos Aires

---

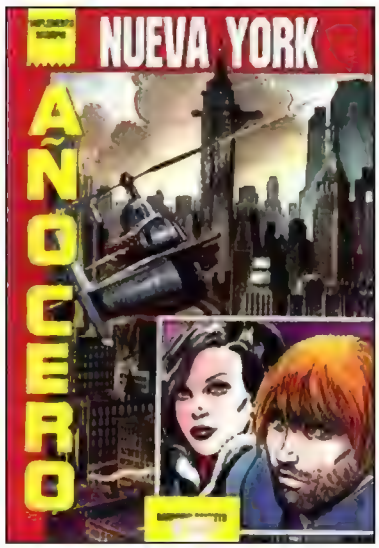
[© 2002 **J. Mora Bordel,** para *Tebeosfera* 021005; con aportaciones de **Jorge García** y **Antonio Martín** incluidas en III-2003]

▲

ISSN: 1579-2811

LA INDUSTRIA DE LA HISTORIETA ARGENTINA EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX.

Artículo por Laura Vazquez



[Uno de los suplementos de *Skorpio*. La obra de Barreiro y Zanotto *Año Cero*. Imagen © 1978 **Zanotto**]

Texto elaborado sobre la base de la memoria del proyecto de investigación de la autora sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina que se halla desarrollando como tesis doctoral junto a D. Agrimbau.

INTRODUCCIÓN.

La historieta argentina forjó su identidad durante la llamada Epoca de Oro, período comprendido entre 1940 y 1960. Muchas fueron las editoriales que durante este lapso editaron historietas que eran consumidas masivamente: Editorial Columba (1922), Editorial Abril (1943), Acme Agency (1950), Muchnick Editores (1950), Editorial Codex (1951), Editorial Frontera (1957), entre otras. A partir de 1960, muchas de estas editoriales desaparecerán. La crisis tomará su forma más significativa con el cierre de Editorial Frontera, de Héctor Oesterheld, en el año 1963. Por otra parte, la editorial Columba pudo realizar una serie de cambios editoriales que le permitieron la subsistencia en el mercado, subsistencia que se prolongaría hasta el año en curso, cuando abandonaría finalmente su trabajo editorial.

Avanzada la década del los años sesenta, pese a los avatares de la industria de aquel momento se inauguraba desde el campo académico un interés teórico, basado en el análisis semiótico e inscripto en el incipiente campo de la comunicación y la cultura, que produjo un corrimiento de la historieta como objeto de la cultura de masas para ser considerado un lenguaje con sus mecanismos de producción y por lo tanto con una fuerza ideológica inherente. Este nuevo abordaje se debería en gran parte a un cambio en la autoconsideración de muchos dibujantes y guionistas, quienes no se van ya como meros productores de un género menor, sino como profesionales de un arte legítimo o legitimable en el tiempo. Esta nueva mirada encontraba entre sus principales cultores a autores como Oesterheld en el ámbito nacional y a Will Eisner en el internacional, entre otros. El reconocimiento del lenguaje se evidenció en cierta producción académica. El investigador Oscar Masotta fue el principal referente, y plasmaría sus inquietudes teóricas al respecto al editar los tres números de la revista *LD* (Literatura Dibujada, 1968), donde se publicaban simultáneamente textos analíticos (Eco, Steimberg, Masotta) e historietas extranjeras. El campo artístico también valorizó el lenguaje historietístico, fundamentalmente a través de instituciones culturales de envergadura, como el Instituto Torcuato Di Tella. Es el mismo Masotta quien en el año 68, junto a David Lypszyc dirige la *Primera Bienal Mundial de Historieta* realizada en ese establecimiento. Los primeros estudios teóricos del campo iniciarán un camino de complejización y de crítica constructiva que acompañará el proceso de ampliación del espectro de géneros y estilos preexistentes.

LA ÚLTIMA DICTADURA

La crisis iniciada a principios de los sesenta se revertiría paulatinamente hasta llegar al año 1974, cuando una serie de emprendimientos editoriales plasmarán los progresos artísticos obtenidos del enriquecimiento del campo. Este crecimiento se cristalizó en cifras de venta: mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares. Es en ese año cuando la Editorial Record inicia la edición de *Skorpio* a la que luego se le sumarían las ediciones de *Tit-Bits, Pif Paf* y *Corto Maltés*, publicaciones que albergarán en sus páginas a los nuevos profesionales de la historieta argentina. Es también en este año cuando el matutino *Clarín* modifica su pauta de contratación de historietistas para su contratapa, reemplazando las historietas compradas al exterior por producción íntegramente realizada en el país. En las nuevas revistas de la década, autores como Carlos Trillo, Juan Sasturain, Horacio Altuna, Carlos Mandrafina, tendrán la posibilidad de colaborar con maestros de la Edad de Oro como Alberto Breccia, Oesterheld, Francisco Solano López, entre otros.

Por su parte, la editorial Record, desde sus publicaciones, adoptará una postura revisionista de la historieta producida en la Edad de Oro. Dos años antes que *Skorpio*, surge la revista *Satiricón* (1972), uno de sus editores es Andrés Cascioli quien en 1974 editará la revista *Chaupinela*. En 1975, también comienza a editarse la revista *Mengano* de editorial Julio Korn y tres años después, Andres Cascioli edita *HUM®* (*Humor Registrado*), revista de gran trascendencia que continuará siendo producida durante más de veinte años.

La última dictadura (1976-83) encontrará al campo de producción historietística dedicado a crear obras de géneros establecidos en el campo, observándose una mayor fuerza de investigación creativa en la labor de los dibujantes que en la de los guionistas. La experimentación de los guionistas hacia otro tipo de narraciones (cómic para adultos, obras eróticas y creaciones vanguardístas) se postergaría hasta el último tramo de la dictadura (1980-83). Es significativa la ausencia de estudios teóricos tanto como de ensayos autobiográficos que den cuenta de la política de reconfiguración simbólica y material que el gobierno dictatorial dirigió en el campo. Si bien puede fraguarse una hipótesis sobre una mayor relativa autonomía que a comienzos de la década del ochenta, se vislumbra en el campo de la producción de historietas que la tesis de la homología estructural de todos los campos (según Bourdieu) viene a desestimar cualquier intento de pensar de manera ingenua en la "incontaminación" del campo respecto a las lógicas de censura, coherción, represión y persecución ideológica características del período.

En la década del ochenta, la historieta de aventuras comparte el mercado con la historieta más puramente "de autor" que se publica en *Superhumor* y *El Péndulo*, ambas editadas por editorial La Urraca. Otra propuesta que continuará la lógica editorial iniciada por *El Péndulo* y *Superhumor* es la revista *Cuero* (1982), dirigida por el semiólogo Oscar Steimberg, de la que alcanzó a editar tres números. Las producciones editoriales llevadas adelante por los agentes del campo intelectual y académico (Masotta, Steimberg) si bien no lograron afianzarse a largo plazo ni posicionarse como referentes en el público consumidor, resultan una notable tentativa de cruce entre el campo académico e historietístico. En esta década la historieta avanzará en direcciones estéticas, temáticas e ideológicas antes no transitadas. Esta experimentación que albergó pluralidades temáticas y estéticas fue adoptada tanto por los profesionales legitimados del campo como por aquellos que incipientemente buscaban afianzarse.

En los ochenta se anticipará una tesis central para comprender las condiciones y potencialidades de producción del lenguaje y su puesta en relación con el orden político imperante. Trillo y Saccomanno, escriben en los últimos años de dictadura, que pese a la inestabilidad del orden institucional y las adversas condiciones que impone el mercado, la actividad de los historietistas, por ser intrínsecamente marginal, subsiste a los cambios estructurales del sistema. Para los autores «no hay manera de terminar en la Argentina con los historietistas marginales» (Trillo y Saccomanno, *Historia de la historieta argentina,* Récord, Buenos Aires, 1980). Avalando esta tesis Juan Sasturain pone en relación las formas marginales de la historieta y la constitución de la identidad nacional para afirmar el papel clave que las expresiones marginales tienen en el devenir histórico cultural de una Nación.

EL GOBIERNO CONSTITUCIONAL

Lo anterior permite conjeturar cuál fue uno de los móviles de la política editorial que llevó adelante Juan Sasturain en su trabajo como Jefe de Redacción en el período inicial de la revista *Fierro* (1984-1987). No es casual que la publicación se subtitulara *historietas para sobrevivientes.* Cabe traer a colación la tesis de que la historieta posee una excepcional capacidad para denunciar –como ya ha hecho Scolari– una situación de injusticia social o la ausencia de libertades civiles. De esta capacidad corrosiva de la historieta hacia el poder hizo gala la revista *Humor Registrado*, por ejemplo; un caso digno de estudio.

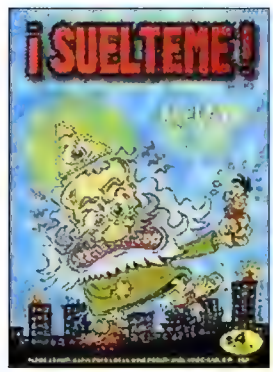
A la condición de marginalidad característica de la producción historietística cabría agregar su condición de ser, al decir de Steimberg, un lenguaje con una particular complejidad, con una historia estilística de actualización y ruptura constante y la comparativa sencillez y accesibilidad de un género *humilde* que no requiere de una inversión tecnológica considerable. Hacia finales de la década del ochenta las editoriales evidenciarán los síntomas de una crisis de la que no se repondrán en la década siguiente. Tanto la corriente de producción de *Historieta de Aventuras*, como la luego denominada *Nueva Historieta Argentina* que produjeron en el campo enfrentamientos de orden estilístico e ideológico no escaparon a las transformaciones de la industria cultural, la segmentación de los mercados y las nuevas prácticas de entretenimiento posibilitadas por las nuevas tecnologías. La fracción hegemónica del campo editorial remodelará sus políticas de captación de lectores acomodando sus ediciones a las demandas del nuevo entramado social. En cambio, la mayoría de las grandes editoriales de historieta de las décadas analizadas no adoptarán esta misma conducta obteniendo por consecuencia, la discontinuación de su actividad editorial.

La suspensión de una capitalización creciente (en términos de tácticas y estrategias de política editorial) por parte de los intermediarios productivos –editores– en un período específico del campo llevó a que los autores perdieran la consideración de sus obras en términos de mercancía susceptibles de intercambio en el mercado de los bienes simbólicos. Debido a esta coyuntura comercial y cultural del mercado local, muchos autores recondujeron su oferta de trabajo hacia otros mercados internacionales. Para muchos autores cuyo material ya era publicado en otros mercados, la crisis local sólo significó la pérdida de uno de los destinos posibles. En cambio, para otros productores sin trayectoria internacional el vacío de fuertes políticas de fomento y comercialización de sus productos, aparejó la inmediata imposibilidad de publicación de sus obras.

En los años noventa muchos de los trabajos producidos en la década anterior para la revista *Fierro* y otros materiales clásicos de la historia de la historieta argentina fueron compilados en la colección denominada ENEDE (Narrativa Dibujada) de la editorial Colihue, dirigida por Pablo De Santis y diseñada por Juan Manuel Lima, ambos colaboradores activos de dicha revista. Apriorísticamente, puede aducirse que las editoriales de historietas fueron incapaces de detectar las tendencias vigentes en la década final del siglo XX por causas ligadas a la incompetencia para visualizar fenómenos, tendencias y segmentos de públicos.

La cuestión de la eficacia simbólica de la oferta de bienes que planteaba Bourdieu, o el efecto en la realización en forma de bienes de un gusto en particular, no halló su correlato en la producción editorial durante esta época. Sin embargo, es por lo menos llamativo que masivas y emblemáticas editoriales de aquellas décadas no pudieran reconstituirse en tanto empresas legitimadas en el campo, y en cambio, una editorial como Colihue sin una importante tradición de publicación historietística desplegase una política editorial para afianzarse hegemónicamente en el mercado de la producción.

Muchas de las experimentaciones que se produjeron en la historieta nueva que tuvo su lugar en suplementos específicos como el *Subtemento Oxido* (1985-1992) tendrán, avanzada la década de los noventa, su manifestación más evidente en los denominados fanzines y revistas autoeditadas (*Comiqueando, Suélteme!, Oxido de Fierro, Lápiz Japonés*, entre otros).



Si bien este tipo de producción editorial no alcanza los mínimos industriales de otras producciones, cabe considerar que el fanzine en la última etapa de la historia de la historieta argentina. Aún dentro de su precariedad gráfica, su irregularidad y su dificultad de ubicación fuera del circuito de aficionados y coleccionistas, el fanzinismo posee la capacidad de fundar identidades asociativas y elaborar contenidos que en ciertas producciones pueden albergar creaciones "paraculturales", tal y como las entendía Jorge Rivera. Asimismo la práctica de la autoedición (característica constitutiva de un fanzine) responde según Williams a un tipo de producción tentativa de alternatividad que representa por lo menos una iniciativa de diferenciación respecto a las relaciones de producción dominante. He ahí su valor.

[© 2002 **Laura Vazquez**, para *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

SOBREVIVENCIA DE LA HISTORIETA ARGENTINA 1992 - 2002.

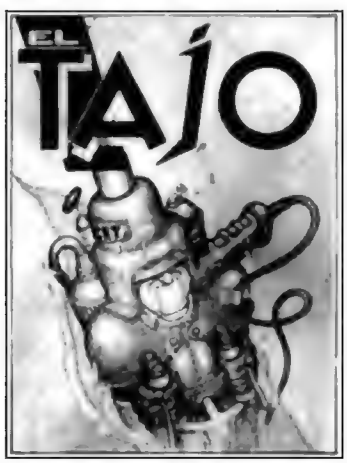
Artículo por **Diego Agrimbau**

[Uno de los fanzines más longevos y representativos de la historieta del final del s. XX en Argentina. Imagen © 1998 **Catzole**]

Texto desarrollado en exclusiva para *Tebeosfera*, por Diego Agrimbau (1975), futuro licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires que se halla colaborando en la realización de un trabajo de investigación académico sobre las políticas culturales implícitas en la producción editorial de historietas en Argentina junto a L. Vazquez. También es coordinador de seminarios y talles sobre historieta, guionista y editor de historietas, desde el sello cofundado por él La Productora.

Primera Parte: de la Industria al Mecenazgo:

En los últimos diez años, en todo evento, reunión o cúmulo de historietistas hay un tópico que no por relamido ha perdido su morboso encanto: la crisis terminal de la historieta argentina. Dentro de este gran tópico, un conversador experimentado podrá advertir subtemas que ya son tópicos en sí: la incidencia de los videojuegos / internet / videocable, la falta de editores profesionales, la invasión de los superhéroes / manga, la supuesta tendencia mundial a la desaparición del lenguaje de la historieta, etcétera. El anquilosamiento de los argumentos suele mezclarse con la frescura de alguna frase inteligente pero, en general, todo el palabrerío se confunde en una masa informe que divierte más de lo que amarga. Lo cierto es que las causas de esta lenta agonía son escurridizas a las charlas informales, es mucha la información que falta, y poco el tiempo que se dedica a pensar cada factor en su verdadera dimensión. Dentro de la confusión general, hay algunos faros que son tomados por todos los interlocutores como *postas* de un consenso básico.



El fin de *Fierro*:

Uno de estos puntos de referencia indiscutibles es la desaparición de la revista antológica *Fierro* (Ediciones de La Urraca), ocurrida en noviembre 1992. Si bien otras importantes revistas de historietas, como las de las editoriales Récord y Columba, continuaron publicándose, la desaparición de *Fierro* significó el sinceramiento final de que la buena historieta argentina no era comercialmente viable en su propio país. Proliferaron una gran cantidad de sucedáneas que fueron realizadas por algunos de sus colaboradores, así como por otros que no habían podido aparecer en sus páginas. Algunas de estas publicaciones fueron: *La Parda, Cóctel, El Tajo* y *Planeta Canibal*. En ellas, con diferentes matices y calidades, se continuaba el criterio amplio experimentado por *Fierro* en sus últimos años: historietas diversas, jóvenes, libres, espontáneas y descuidadas en muchos casos. La genética era

reconocible: experimentación gráfica, estética *underground*, una preferencia por Herriman y Crumb antes que por historietistas argentinos de la generación próxima anterior como Oscar Mandrafina u Horacio Altuna. La gran movida *under* de finales de los ochenta tenía su cuarto de hora, y no duraría mucho más que eso.

La historieta argentina se internaba en una desaceleración inevitable, tanto económica como artística. El país recién estaba saliendo de una grave crisis económica, que si bien no había sido tan definitiva como la actual, si bastó para terminar con muchos buenos proyectos de la época. Era necesaria una lectura de las extinciones que se estaban acumulando y la crisis general era casi suficiente para explicarlas. Casi. La desaceleración sufrida era sólo una consecuencia natural; hacía varios años que la historieta argentina seguía avanzando a fuerza de inercia. Su motor se había detenido tiempo antes, en algún momento impreciso de mediados de los ochenta.

La revista *Fierro* había sido un proyecto impulsado por el director de Ediciones de La Urraca, Andrés Cascioli, pero organizado según el criterio del que luego sería su Jefe de Redacción, Juan Sasturain. *Fierro* era una revista nacida para ser excelente y poco redituable. Si bien probablemente nunca dio graves pérdidas, excepcionalmente pudo haber dado graves ganancias. *Fierro* dio todo lo que debía dar a sus editores: reconocimiento, premios, respeto. Hoy por hoy, Ediciones de La Urraca, despierta no pocos juicios feroces. Por el contrario, para la gran mayoría, *Fierro* es una de las mejores revistas de historietas que se editó alguna vez en estas latitudes. Pero ganarse semejante consenso no fue obra de la casualidad: cualquier otra publicación con el mismo desempeño en el mercado, se hubiera extinguido mucho antes. Existió un mecenazgo que permitió el despliegue de una bella ilusión que duró siete años. Cuando ya no hubo más resto para seguir con la ortopedia comercial, se buscó un final dignificante: su última edición, el número 100, es su gran número despedida.

El comienzo de El Globo Editor y Doedytores*:*

Ya a principios de los ochenta, Carlos Trillo así como otros autores profesionales argentinos eran mundialmente reconocidos por sus trabajos para el exterior. Fue a finales de esa década cuando el mismo Carlos Trillo se embarcará en su única experiencia como editor: El Globo Editor. Fue bajo ese sello que se comenzó con la edición de la revista *Puertitas*, en la cual se rescataba mucho del material realizado por los mejores historietistas argentinos para el exterior, tarea que años antes había comenzado la misma *Fierro* cuando todavía era capitaneada por Sasturain. También se pudo ver en sus páginas ediciones de algunos autores extranjeros como Jordi Bernet y Miguelanxo Prado. En paralelo a *Puertitas* se publicó *Puertitas Supersexy* dedicada enteramente al género erótico. Ambas publicaciones extenderían su continuidad hasta superar la media centena de ediciones, luego su periodicidad se vio discontinuada hacia finales de 1993. Los últimos números de *Puertitas Supersexy* fueron editados por Javier Doeyo, quien poco tiempo después fundaría la editorial Doedytores, editorial que sería responsable de la publicación de varios libros de autores argentinos como Enrique Alcatena, El Tomi, Oscar Mandrafina, Carlos Trillo y Carlos Meglia, entre otros. Las experiencias del *Globo Editor* primero y de Doedytores después son las más prolíficas de los primeros años de la década, aunque lamentablemente luego no pudieran extenderse en los años siguientes. Ambas iniciativas, si bien fueron importantes en su momento, no lograron erigirse como las continuadoras de la tradición editorial historietística argentina. A diferencia de El Globo Editor, Doedytores continúa hasta hoy en día editando libros en forma intermitente, experimentado con diferentes formatos y productos.

La Colección *Narrativa Dibujada* de Editorial Colihue:

Coincidiendo con la desaparición de *Fierro*, se inicia otra gran obra de mecenazgo, esta vez a cargo de la Editorial Colihue. El gestor inicial de la nueva aventura, es otra vez, Juan Sasturain. En esta ocasión la meta es diferente. Muchas de las más grandes historietas argentinas de todos los tiempos permanecían inéditas, o bien sin volver a reeditarse desde su aparición original, décadas atrás. Así es como Colihue comienza su colección de libros (álbumes) de historieta llamada *Narrativa Dibujada* (una variación apenas más ajustada de la utilizada por Oscar Massotta en los sesenta para su propia revista: *Literatura Dibujada*). Esta colección, con no más de treinta libros editados, representa la labor editorial más importante dedicada a

la historieta argentina en los últimos diez años. Entre otras, se editaron obras inéditas u olvidadas de Alberto Breccia, Oesterheld, Carlos Nine, Solano López, Carlos Sampayo, Patricia Breccia, El Tomi, Max Cachimba, Horacio Lalia, Osky, Ricardo Barreiro y Pablo de Santis. La única otra editorial que superaría a Colihue en cantidad de ediciones de libros de historieta es Ediciones de La Flor, la cual tiene en su catálogo toda la obra de historietistas y humoristas gráficos como Quino, Fontanarrosa, Caloi o Sendra. Es durante esta década que Ediciones de La Flor edita una serie de libros de gran manufactura, y de considerable extensión (entre 400 y 600 páginas). Cada libro recopila todas las historietas de Mafalda (Quino), Boggie el Aceitoso (Fontanarrosa), Inodoro Pereyra (Fontanarrosa), entre otros. Dentro de esta colección Ediciones de La Flor ha editado uno de los libros más importantes dedicados a la historieta argentina: *Historia de la historieta argentina*, de Judith Gociol y Diego Rosemberg.

Editorial Colihue y Ediciones de La Flor son las dos únicas editoriales que publicaron profesionalmente historieta argentina durante los últimos diez años en forma continua. Hubo otros intentos encomiables (como el de Editorial Imaginador) pero ninguno duraría lo suficiente como para representar un cambio en la tendencia a la desaparición de la industria editorial profesional.

No es casual que estas dos firmas sean dos importantes editoriales nacionales de literatura. Los libros de historieta editados constituyen, en ambos casos, una colección más dentro de un amplio catálogo de libros de todo género.

La tarea editorial dedicada a la historieta argentina de Editorial Colihue y Ediciones de La Flor continúa hasta hoy en día, aunque no es improbable que tengan que discontinuar o reducir su producción debido a la crisis económica actual, la cual ha transformado al mecenazgo en algo más parecido a la inconsciencia.

Segunda Parte: un fenómeno más en la feria.

***Cazador*:**

El único hito comercial que brindó la primer parte de la década fue un personaje surgido del *under* que luego encontraría un apoyo desde una editorial profesional: Ediciones de La Urraca. Así como esta editorial había definido el color de la historieta de los ochenta con una revista que era puro prestigio como *Fierro*, también marcó a los noventa con una historieta que fue puro negocio: *Cazador*, una creación de Jorge Lucas, dibujada por él y por Mauro Cascioli (hijo del director de Ediciones de La Urraca, Andrés Cascioli), Claudio Ramírez y Ariel Olivetti. El *Cazador* era un personaje claramente inspirado en las ironías musculosas de Simon Bisley, pero vivificado por un tono claramente argentino. *Cazador* fue una historieta sin demasiadas pretensiones artísticas, cuyo mérito mayor era el de ser creíble (al menos en un principio) en su insolencia adolescente a base de insultos, violencia y excelentes dibujos de hipertrofias anatómicas. Antes que provocadora, *Cazador* era impertinente; cínica e infantil a la vez. La asociación es inevitable y triste: ya no había lugar para la irreverencia intelectual de *Fierro*, pero sobraba espacio para la rebeldía escatológica del *Cazador*.

El *Cazador* pudo contar con no pocos años de bonanza, en los que llegó a vender más de veinte mil ejemplares (una excelente cifra para toda la década). Pero las grandes ventas y las mejoras editoriales fueron acompañadas con un empobracimiento paulatino de sus argumentos y la deserción de algunos de sus mejores dibujantes. Su agonía se prolongó por varios años, sumando más de sesenta números. Casi no existieron ediciones de historieta argentina que acompañaran al Cazador en los quioscos en sus primeras épocas. Tan sólo las revistas de la octogenaria editorial Columba y las de la editorial *Record* seguían apareciendo, aunque su letargo era ya evidente.

La historieta adolescente:

Es en esta instancia que la historieta argentina sufre una adolescentización, en todos sus frentes. Los factores que confluyen en este fenómeno van desde la invasión de superhéroes facilitada por la convertibilidad de la moneda y la edición nacional de gran parte del catálogo de DC Comics por parte de la editorial *Perfil*, hasta la aparición de los nuevos historietistas *under* que apenas superan, por aquellos años, los veinte años de edad.

Estos nuevos historietistas eran la punta del iceberg de la que sería la segunda oleada de revistas *under*. Fanzines y revistas independientes como *Catzole, El Tripero*, *Megaultra, Maldita Garcha* o *El Abismo* eran los primeros brotes de lo que años más tarde se conocería como el "Boom de los Fanzines". Pero todavía faltaba tiempo, y por aquellas épocas sin demasiado que reseñar, eran otras las novedades: las comiquerías y los eventos.

Las comiquerías:

La paridad cambiaria decretada por la Ley de Convertibilidad [del peso al dólar], resultó beneficiosa para los importadores de cómics. Así fue como poco a poco, los principales barrios de Buenos Aires fueron poblándose de nuevas comiquerías. Hasta ese entonces, los canales de distribución eran el tradicional circuito de kioscos callejeros y unas pocas librerías especializadas en las que se podía acceder a material publicado en otros países. La cadena de "comiquerías" de El Club del Comic fue el ejemplo más claro del fenómeno. En poco tiempo logró convertirse en la cadena más importante. Sus locales estaban dedicados en su mayor parte a las ediciones en castellano e inglés de las editoriales americanas más reconocidas. Si bien los superhéroes tenían una clara preferencia sobre los otros géneros, en estos locales también existían sectores más apartados donde podían encontrarse los álbumes europeos editados en España, algo de material de editoriales independientes norteamericanas y las escasas ediciones argentinas de aquellos años.

Comiqueando:

Acompañando el fenómeno del surgimiento de las comiquerías, también apareció la revista de información pensada a la medida de los nuevos lectores de historieta: *Comiqueando*, dirigida por Andrés Accorsi. En esta revista se podía encontrar una distribución temática análoga al material hallable en las comiquerías, una mayor parte de información sobre historieta norteamericana (tanto de superhéroes como de temática adulta) y una menor proporción enteramente dedicada al cómic europeo y nacional. *Comiqueando* superaría los cincuenta números, convirtiéndose por mérito propio en la revista de información sobre historietas más importante de la década. Toda la historia de la historieta argentina de la segunda mitad de la década puede encontrarse dispersa a lo largo de sus páginas.

Fantabaires:

Es así como, hacia el año 1996, la comiquería El Club del Comic, la revista *Comiqueando*, la revista de cine bizarro *La Cosa*, junto a otros socios, crean el evento anual *Fantabaires*. El lema de la organización dejaba en claro cuál era la propuesta: Comic, Ciencia Ficción, Terror y Fantasía. Un lenguaje / arte como el cómic, estaba considerado en términos similares a tres géneros marginales tanto de la literatura como del cine. Lo que hace lógica a esta categorización arbitraria es el menosprecio compartido de los cuatro "géneros" por parte de la alta cultura. En los cuatro casos se estaba haciendo referencia a cuestiones pertenecientes al entretenimiento antes que al arte. Ya en su primera edición, Fantabaires dejó en claro que el cómic sería tratado como una mercancía más a vender, y que todo tipo de actividad cultural sería subsidiaria del objetivo principal. *Fantabaires* logró convocar a grandes figuras extranjeras como Neil Gaiman, Alan Grant, Jordi Bernet, Humberto Ramos, Eduardo Barreto, entre otros a los que se sumaron grandes historietistas argentinos residentes en el país y en el exterior como Horacio Altuna, José Muñoz, Juan Giménez, Carlos Trillo, Enrique Alcatena, Horacio Lalia, Ricardo Barreiro, Ariel Olivetti, Solano López, Eugenio Zoppi, Juan Zanoto, etcétera. *Fantabaires* duró hasta ya entrada la nueva década, para cuando su propia desorganización y sus desinteligencias internas la llevarían a un final previsible.

ISSN: 1579-2811

SOBREVIVENCIA DE LA HISTORIETA ARGENTINA 1992 - 2002 (parte 2), artículo por **Diego Agrimbau**

Tercera Parte: la Nueva Historieta Argentina

Más allá de las metas de sus organizadores, ya desde su primera edición en 1996 *Fantabaires* se erigiría como un punto de encuentro obligado para gran parte de los lectores y creadores de historietas de Argentina. Fue justamente en sus pasillos donde comenzaron a conocerse los nuevos autoeditores y fanzineros que se habían formado lentamente durante toda el primer tramo de la década.

El *boom* de los fanzines de 1997 y 1998:

Entre 1997 y 1998 cientos de revistas independientes y fanzines surgían en todo el país. En el concierto de razones, son tal vez las más destacables los bajos costos de imprenta a los que se podía acceder gracias a la convertibilidad, la llegada de las nuevas tecnologías al público en general, el uso ilegal de software tomado como una práctica completamente habitual y la ya mentada desaparición de una industria editorial formal. Todo tipo de revistas y fanzines, con todo tipo de ambiciones y objetivos aparecían en las comiquerías, en los eventos, en la feria de libros del Parque Rivadavia. La multitud de fanzineros [fanzinistas] estaba compuesta por jóvenes historietistas entre los que podían encontrarse principiantes, hasta autores que estaban muy cerca de cierta consolidación. Fue en 1997 cuando se produjo la primer tanda de aquel *boom* de los independientes (Andrés Accorsi la bautizó en su momento como "La Primavera de los Fanzines"). Pero no fue hasta 1998 cuando el "Boom Fanzinero" llegaría a su cúspide. Fanzines que ya contaban con cierta trayectoria encontraron su máxima dimensión. Tal fue el caso de *Catzole*, que ya superando la decena de números, gozaba de una muy buena recepción entre el público. Otro de los fanzines que obtuvo la inmediata aprobación fue *Morón Suburbio*, enteramente realizada por Angel Mosquito, un autor que pronto se convirtió en uno de los principales referentes del *under* argentino. A estas dos publicaciones les seguían una enorme cantidad de títulos que llegaron a obtener cierto grado de reconocimiento: *Falsa Modestia, Océano y Chaquito, Pluma Negra, Chelza!, La Métafora, Cámulus, La Quimera, Alas, Kapop*, y muchos otros. Por otra parte, también surgían otros proyectos con objetivos más ambiciosos, los que desde su plan editorial se planteaban la llegada a un público masivo a través de la venta en los circuitos de distribución comercial en kioscos. La mayoría de estos proyectos, si bien más pretenciosos desde lo editorial, no contenían demasiadas diferencias en su calidad artística con sus pares de ambiciones editoriales más modestas. Revistas como *Oxido de Fierro, Buitre, Qajas* o *Arkanov* llegaron a los quioscos con mayores pretensiones, pero no lograrían extender su continuidad por más de dos o tres ediciones. El resultado fue que al poco tiempo de darse al ruedo profesional, sus editores terminaban buscando compartir los espacios abiertos por sus compañeros fanzinistas, que con menos ambiciones, habían podido lograr un posicionamiento más firme y legítimo.

Simultáneamente, en las provincias del interior del país se producían fenómenos similares. En Córdoba surgían revistas de gran calidad artística y editorial como *Aspid, Elvisman, El Hombre Sopapa* (revista hecha enteramente en tela) o *Guacho*. Es en esta provincia donde un grupo de historietistas forman la primera editorial cooperativa: *Llanto de Mudo*. Son ellos los que llevan adelante una idea que luego sería emulada por otros grupos: la conformación de una editorial independiente desde la cual producir diferentes publicaciones. Por otra parte, otra gran legión de historietistas amateurs daba señales de actividad en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Algunas de las publicaciones rosarinas eran *Cossanostra, Rrruido, Cogazomics, Asfalto Caliente* y *Dopple Charasca*. Era una cuestión de tiempo que los creadores de estas publicaciones comenzaran a confluir para comprobar que compartían las mismas necesidades y, muchas veces, los mismos objetivos.

***Hacha*:**

Un grupo de profesionales, viendo que las posibilidades de publicar en su propio país se hacían cada vez más escuetas, comenzaron la realización de un proyecto mediante el cual podían ver editados los trabajos realizados para otras latitudes. *Hacha* era el nombre de la revista llevada adelante por Gustavo Schimpp, Enrique Alcatena, Horacio Lalia y Luis García Duran. En su media docena de números editados cada profesional pudo desarrollar sus propias series y también lograron darle entrada a nuevos historietistas como Fernando Calvi y Jok.

La Asociación de Historietistas Independientes:

Es en este contexto signado por la fertilidad y el desorden, que a mediados de 1998 surge una iniciativa entre un grupo de fanzinistas de crear una Asociación que agrupase a todos los productores de revistas y fanzines independientes del país. Así fue como surgió la Asociación de Historietistas Independientes (AHI). El objetivo que se planteó en el corto plazo fue el de armar el propio evento, el cual estaría dedicado en forma total a las publicaciones independientes. Las reuniones de la AHÍ se realizaban los sábados por la tarde en un local de la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), una organización sindical que se había desprendido de la Central General de los Trabajadores (CGT). Fue en agosto de ese año que la AHÍ abrió sus puertas para recibir al público en lo que fue la primera edición del evento *Historieta Bajo Tierra*. En esa ocasión fueron más de 600 personas las que se acercaron, incluyendo a historietistas profesionales como Solano López, Enrique Alcatena, Ariel Olivetti, Luis García Durán, Eugenio Zoppi, Gustavo Schimpp Horacio Lalia, entre otros. Pasada la algarabía inicial, las desinteligencias internas dentro de la Asociación comenzaron a hacerse cada vez más evidentes. Con el correr de los meses, la AHÍ comenzaría a dividirse en dos grupos: los que propugnaban por mantener la total independencia; y los que insistían en que todas las publicaciones pertenecientes al AHÍ deberían ajustarse a una política común (un mismo formato, un mismo sistema de distribución, una tabla de precios única, etcétera). Este último grupo estaba constituido por los que por entonces eran las autoridades democráticamente elegidas. La diferencia interna tan comprensible como insalvable, tuvo como consecuencia que el grupo que ejercía la organización general, comenzara a elaborar su propio proyecto editorial. Llegada esta instancia, la AHÍ había extendido sus filiales a las provincias de Rosario, Córdoba y San Juan. Cada filial podía organizarse internamente en forma autónoma para plantear sus actividades y organizar sus propios eventos.

El grupo elegido para ser las autoridades de la filial de Buenos Aires, conducido por Cristian Mallea (presidente) y Angel Mosquito (vicepresidente) al ver que su proyecto de consolidación nunca podría haber sido llevado a cabo en la generalidad de la AHI, decidió hacerlo entre los que se habían mostrado de acuerdo. Así fue como se inició un trabajo en grupo que meses más tarde daría por resultado la creación de la editorial independiente La Productora. Llegado el final de 1999, las revistas que formaron La Productora (Pluma Negra, Morón Suburbio, Buitre, Arkanov y La Metáfora, entre otras) abandonarían la Asociación para dedicarse enteramente al trabajo en la editorial. Con el correr del tiempo, casi todas las filiales del AHÍ se verían disueltas. Sólo una se prolongaría en el tiempo hasta la actualidad: La *AHÍ Rosario*. Este colectivo de trabajo es el responsable en conjunto a la comiquería *Milenario Comics* de llevar a cabo cada año el evento *Leyendas*, el cual si bien repite el criterio de Comics-Ciencia Ficción-Fantasía de Fantabaires, es también el evento de mayor tradición e importancia para la historieta independiente argentina.

Los otros independientes:

La AHÍ llegó a nuclear a gran parte de los historietistas independientes de aquel entonces, aunque no a todos. Entre los que nunca llegaron a formar parte de la AHÍ se destacan los integrantes de *El Tripero*, la revista *Suélteme* y la *Comuna del Lápiz Japonés*. *El Tripero* era una revista de formato antológico creado por los ex alumnos de Alberto Breccia a principios de la década. En los trabajos iniciales de sus integrantes puede notarse una gran influencia de su maestro tanto a nivel estético como conceptual, influencia que con el correr de las ediciones se esfumaría para dar lugar a sus voces originales. *Suélteme* era una revista compuesta por varios de los autores más notorios del *Subtemento Oxido* de la revista *Fierro*. Por su parte, *El Lápiz Japonés* era en sí mismo un experimento gráfico inspirado parcialmente en la revista *Raw*, de Art Spiegelman, que tuvo varios y diferentes formatos en los cuales se desplegaron los trabajos de más de setenta artistas de la

historieta. La organización se centraba en las figuras de autores como Sergio Langer, Sergio Kern, Elenio Pico y Diego Bianchi. Los tres grupos realizaron varias muestras conjuntas, y representaban de alguna manera, a la faceta de la historieta independiente más ligada a la institucionalidad artística.

Solamente en la AHI llegaron a contabilizarse más de 100 títulos diferentes, cada uno con varios números en su haber (*Coma 4, Rebelión 21, Marita, El Lince, Pin 8, La Bestia, Neurosis de Angustia* y decenas más). A estos se debería sumar otros cientos que encontraron otros cauces. La mera mención de cada una de estas revistas, aunque pertinente, supera largamente las posibilidades y las pretensiones de este artículo. Queda la tarea pendiente para otra ocasión y para otro cronista.

Los comic books argentinos:

Al mismo tiempo en que surge el "Boom de los Fanzines", también aparece una serie de comic books argentinos, imitando en más de un aspecto a la forma usual de publicación norteamericana. Es así como surgen una serie de personajes que sin llegar a ser superhéroes, se aproximan a este género por las estructuras de sus historias y la construcción de un universo alrededor de uno o más personajes míticos y poderosos. Algunas de las revistas que surgen a partir de esta premisa son *Animal Urbano* (que comienza tempranamente hacia 1994), *Virus, El Laucha* y *Mitofauno*. De los tres ejemplos Animal Urbano es la que conseguiría una mayor proyección en el tiempo, superando la veintena de números. Por otra parte, también podían encontrarse las revistas que directamente emulaban a los superhéroes norteamericanos en cuanto a estructura y apariencia pero que situaban a sus historias en Argentina. Tal era el caso de *El Ojo Blindado* y *El Caballero Rojo*, revistas editadas respectivamente por Comic Press y Comiqueando Press. *El Caballero Rojo* fue la que lograría la mayor duración, superando la decena de números publicados. Comiqueando Press, además del *Caballero Rojo*, realizó varias otras ediciones esporádicas de material de artistas argentinos como *Makabre* (de Alcatena y Alan Grant), *Vórtice* (antología), y *Falsalarma* (antología personal de Gustavo Sala), entre otras.

Las nuevas versiones de El Eternauta:

La obra más emblemática de la historieta argentina, después de la primera versión tuvo varias sucedáneas (las dos primeras fueron escritas por el mismo Oesterheld) que nunca pudieron acercarse al nivel alcanzado por el original. En los noventa tuvieron lugar otros dos intentos. El primero fue llevado a cabo por el que fuera su dibujante, Solano Lopez, y contó con los guiones de Pol, el ayudante del gran maestro. Este nuevo libro de *El Eternauta* se llamó *El Mundo Arrepentido* y fue editado por El Club del Comic. Por otra parte, la editorial Comic Press, encaró una nueva versión de El Eternauta editada a modo de revista serial, esta vez con guiones de Ricardo Barreiro primero y Pablo Muñoz después, y dibujos de Walther Taborda. Esta última versión intentó asemejarse a los comic books americanos tanto por su propuesta artística como por su formato editorial. Como muchas otras veces, luego de los primeros números, el proyecto fue discontinuado.

4 Segundos:

Ya en los finales de la década, surgió una nueva revista que sobresalía por su calidad: *4 Segundos* (de Alejo García Valdearena y Feliciano García Zechin). Esta revista salió a la calle contando con un pequeño formato (13,5 x 20), un criterio que pronto sería adoptado por muchas otras publicaciones. Era enteramente a color y contaba con treinta y dos páginas. Las historias de *4 Segundos* recreaban las estructuras de los guiones de las mejores *sit-coms* norteamericanas, pero adaptadas a la idiosincrasia y las costumbres de la clase media argentina. Los enredos hábilmente tejidos por Alejo García Valdearena fueron la clave para que *4 Segundos* se diferenciara definitivamente del resto. Para quien la hubiera leído en

su momento, *4 Segundos* tenía casi todo lo que se hubiera necesitado para ser un éxito. Pero evidentemente algo faltó, porque luego de editar su séptimo número, sus creadores debieron suspender la continuidad.

El Manga:

En el último tercio de la década, el manga se fue posicionando como la estrella comercial, desplazando paulatinamente a los superhéroes. Tanto las comiquerías como los kioscos callejeros, se pueblan de ediciones españolas y argentinas de mangas de todo tipo, continuando tardíamente la tendencia mundial. En este sentido, es destacable el trabajo realizado por la Editorial Ivrea, la cual inicia su actividad con la revista de información *Lazer*, publicación que mezclaba la información sobre ánime y manga con notas sobre diversos temas. *Ivrea*, impulsada por el éxito de *Lazer* (que alcanzaría a imprimir más de cuarenta mil ejemplares), continuaría su trabajo editando mangas como *Ranma ½, Evangelion* y otros títulos. También haría sus apuestas hacia la historieta nacional, siendo sus primeras intentonas: *Convergencia* (de Leandro Oberto y Pier Brito) y luego *Área* (de Alejo Valdearena y Pier Brito), sin que ninguno de los dos proyectos lograra posicionarse más allá de sus primeras ediciones. Casi al final de la década, *Ivrea* lanzó su más importante apuesta a la historieta nacional: la revista de antología *ULTRA*. Esta revista contenía tres historias de veinticuatro páginas: *Anita*, *Convergencia* y una reedición de *4 Segundos*. *ULTRA* fue el emprendimiento más ambicioso dedicado al nuevo cómic argentino, ya que contaba con más de noventa y seis páginas a todo color y costaba casi lo mismo que cualquier otra revista o fanzine. La calidad de sus historias era desigual, pero en conjunto podía considerarse una revista de gran calidad. A pesar de la gran apuesta y de contar con el respaldo de una editorial comercial, *ULTRA* tampoco pudo superar los tres números iniciales.

Una nueva generación de historietistas argentinos:

A esta altura, luego de todas estas experiencias, ya se podía establecer un balance: por un lado, nunca pudo recuperarse la salud del mercado del comic argentino, pero por otro, ya se podía hablar de una nueva generación de historietistas de una gran calidad. Alguno de ellos son Juan Bobillo, Alejo Valdearena, Feliciano García Zecchin, Salvador Sanz, Manuel Gutiérrez, Angel Mosquito, Gustavo Sala, Dante Ginevra, Edu Molina, Pier Brito, Javier Ramírez, entre otros.

Cuarta parte: la Actualidad

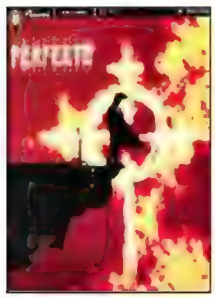
El fin de una etapa:

Con la llegada del año 2000, el panorama de la historieta argentina ya no era el mismo que a mediados de la década pasada. Por un lado, muchos de los fenómenos que se dieron en los años anteriores perecieron definitivamente. Tal fue el caso de *Fantabaires*, del dominio comercial de El Club del Comic, de la Asociación de Historietistas Independientes en el ámbito nacional y de una gran parte de las los productores independientes surgidos en el "Boom de los Fanzines". En este año también hace su último intento por pervivir, una de las editoriales de historieta de mayor trayectoria del mundo: Editorial Columba. Luego de más de ochenta años, Columba llegaba a su fin luego de un fallido intento por remozar sus series más emblemáticas.

El resurgimiento abortado:

Estas caídas eran acompañadas por la saludable supervivencia de otros proyectos. Muchos editores, gracias a su perseverancia y a saber adaptarse a los tiempos, habían podido encontrar una fórmula editorial que les permitía subsistir en forma casi profesional: revistas pequeñas, tiradas medias, edición cuidada y distribución comercial en kioscos. De repente, casi sin que nadie lo advirtiera, los kioscos contaban con una nueva sección totalmente integrada por revistas de historietas publicadas por pequeñas editoriales independientes. Algunas eran las sobrevivientes de la década pasada, otros eran nuevos proyectos. Entre otros títulos, se podían encontrar series como *Mikilo, Animal Urbano, Bulgan Bator,*

Asesino 55, Babe Tool y *El Laucha* (las cuatro últimas editadas por la editorial Mutant Generation); y también revistas unitarias como: *La Mueca de Dios, Perfecto, El Destino Invisible* o *Ecos y Tinieblas* (las últimas tres, editadas por La Productora).



De todas estas revistas, algunas habían logrado perfeccionar una forma de comercialización que si bien no daba excepcionales ganancias, al menos garantizaban la continuidad en el tiempo, gracias a que los costos podían cubrirse en un mediano plazo. Algunas certezas ya eran evidentes: una, el público que seguía las revistas independientes argentinas no sumaban más de mil personas; dos, todos los medios de venta eran válidos con tal de llegar a los lectores; tres, la historieta todavía tenía chances de ser rentable.

Finalmente, el sinceramiento del mercado había permitido que los nuevos editores dimensionaran su negocio de forma tal que lograba durar en el tiempo.

Pero aunque las conclusiones eran acertadas, y cuando parecía que la situación comenzaba a mejorar, la crisis económica hundió al país hasta profundidades a las que nunca había llegado. Con la caída de la convertibilidad en diciembre de 2001 el peso dejó de equipararse al dólar y se borró "de un plumazo" a la mayoría de los editores independientes que habían luchado durante años por mantener su lugar. La joven sección de cómics que se había afianzado en los kioscos desapareció del mismo modo en que llegó, sin armar alboroto, silenciosamente.

La Productora:

En la actualidad, quedan muy pocos editores independientes en actividad. Uno de ellos es La Productora, que ha llevado a cabo una de las tareas editoriales más importantes de la historia reciente. Hasta ahora ha editado siete revistas unitarias: *Morón Suburbio* (de Angel Mosquito), *RoadComic* (guión de Cristian Mallea y dibujos de Carlos Aon), *Grájal* (Dante Ginevra), *Ecos y Tinieblas* (guión de Jok y dibujos de José Mazzone y Jok), *Villa Tesei* (Angel Mosquito), *Perfecto* (guión de Jok y dibujos de Dante Ginevra), *El Destino Invisible* (Gervasio); y dos números de su revista antológica temática *Nestor Cómic*: *"Decadencia"* (A.A.V.V) y *Puerto Kapruccia* (Guiones de Diego Agrimbau y dibujos de Cristian Mallea, Dante Ginevra y Jok). A principios de este año los integrantes de este sello editorial han realizado para la editorial española *Undercomic* el libro *Carne Argentina* sobre los sucesos ocurridos en diciembre de 2001.

La Productora es hoy en día, el único sello editor que está llevando nuevas revistas de historietas a los kioscos. Desde el inicio de la historia de la historieta argentina nunca hubo períodos en que cesara por completo la producción nacional de revistas de historietas destinadas a los kioscos. Pero hoy, se está al borde de que la historieta argentina desaparezca de su canal de distribución tradicional en forma indefinida. Algo que podría verse con justicia como un sinceramiento final, pero también como un signo de un futuro aún menos promisorio.

A modo de breve conclusión:

Algo tienen en común *El Eternauta*, la revista *Fierro*, los cientos de historietistas argentinos que buscan trabajo en el exterior y los pocos editores independientes que siguen en actividad en su propio país: la supervivencia.

No es la primera vez que en Argentina todo parece terminar. Sin embargo, siempre algo sobrevive para que el ciclo vuelva a consumarse. Al parecer, según dicta la historia, nunca queda más opción que continuar.

[© 2002 **Diego Agrimbau**, para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

DIEZ AÑOS VISTOS A TRAVÉS DEL HUMOR GRÁFICO ARGENTINO (1993-2002)

[Imagen © 2002 **D. Puglisi**]

Artículo por Diego Puglisi

La pasada década de los noventa trajo profundos cambios en la convulsionada Argentina de la hiperinflación de entonces. Por un lado, se iniciaba el segundo mandato presidencial consecutivo luego de la recuperación de la tan anhelada democracia. Por otro, al poco tiempo comenzaba una serie de transformaciones que repercutirían de manera incuestionable en la realidad de nuestro país: privatización de empresas públicas, centralización de la economía, alineamiento cada vez mayor con Estados Unidos, incremento descomunal de los índices de desocupación y de la deuda externa y un recorte feroz en los fondos del Estado y los sueldos en general, entre otras cosas.

Pero el humor gráfico local no permaneció ajeno a esto. La legendaria revista *HUM®*, que a fines de los años setenta había esquivado hábilmente el acoso de la dictadura y se consolidó en los ochenta como el referente del humor escrito y dibujado en la Argentina, continuó denunciando con su particular sesgo irónico todas las barbaridades perpetradas por el gobierno de turno. Pero ya no estaba sola en esta empresa: algunas publicaciones similares e incluso programas radiales y televisivos se adueñaron del estilo y opacaron su exclusividad. Esto, sumado a manejos internos poco claros y deudas contraídas con sus colaboradores, sentenciaron su decadencia y posterior muerte a mediados de la década.

Por consiguiente, la óptica del humor gráfico mayormente ya estaba inclinada hacia el lado de lo político, con especial énfasis en la inefable figura del entonces presidente Carlos Menem y sus aires de soberbia, frivolidad y sospechadas conexiones con la mafia y la corrupción. Probablemente Nik (Cristian Dzwonik) a través de sus colaboraciones y sus fotos humorísticas publicadas en el diario *La Nación* haya sido el abanderado de esta causa, con incursiones en la desventurada vida cotidiana del argentino, y apuntalado en otros medios por una nueva generación de humoristas que se consolidó en esos años: Kappel, Marito, El Ruso, Dani The O, Tute, Liniers, Bianfa, Costhanzo, Legal, Rovella y El Niño Rodríguez, entre otros, aportaron su cuota de renovación haciendo hincapié en la realidad social.

La libertad de prensa y el ejercicio del humor no fue el ideal en esa época. El mismo Nik fue amenazado y secuestrado en una situación muy confusa, y comediantes de teatro y televisión recibieron llamadas e intimidaciones. La perspectiva laboral se restringió mucho, y aunque la tan sobrestimada Convertibilidad lanzada en 1991 ancló el dólar a nivel del peso y otorgó una cierta estabilidad económica, el trabajo fue mermando hasta alcanzar niveles insospechados. Los gustos del argentino medio fueron cambiando también, y el placer semanal de deleitarse con el humor gráfico y escrito fue dejado de lado para dirigir la atención hacia nuevas propuestas "humorísticas" de dudoso gusto. «Es inútil gastar

dinero en una revista. Si mañana puedo encender la TV y escuchar todos los chistes que quiero» Se podría haber escuchado.

Lo cierto es que con tan delicado panorama, las pocas publicaciones de humor gráfico fueron heridas de muerte. Uno de los pocos intentos en revitalizar la industria en 1998 fue *La Murga*, revista que evocaba el espíritu de su antecesora *HUM®*, que también contaba con algunos directivos y varios colaboradores de ésta entre sus filas, pero la esperanza se diluyó pronto, durando lo que un suspiro. Sólo quedó margen para la experimentación a través de fanzines y boletines de distribución menos masiva (que ya venían fogueándose hace tiempo en el circuito *under*), como *El Garrotazo, Suélteme, Tirapia* y *Lápiz Japonés*, con predominio de la historieta humorística; también aparecieron revistas regionales (como *Salta la Risa* y *El Cata*), que revitalizaron la gráfica del Interior [provincias interiores de Argentina], en cierta forma recogiendo el guante dejado en los ochenta por la mítica *Hortensia*, de la provincia de Córdoba.

El traspaso de gobierno a fines de 1999 trajo un cambio de partido político al mando, pero no de medidas. Continuó la misma política económica, y se profundizaron la desocupación, la inseguridad y la marginación social.

Se continuó fustigando la figura presidencial, esta vez del presidente Fernando De la Rúa, con sus desatinos y torpezas, a través de las secciones de humor de los principales periódicos, como el mencionado *La Nación, Clarín, Página/12* (famoso diario opositor cuya ironía ya estaba plasmada en el titular de portada y su foto), *La Voz del Interior, La Capital, El Tribuno*, etc.

Por otra parte, varios colegas emigraron a países como España, Italia y Estados Unidos, en busca de la oportunidad laboral y el reconocimiento, dado que en el país la remuneración, como en todos los puestos de trabajo, se había tornado irrisoria. Las probabilidades de remitir colaboraciones a los medios gráficos se tornaron dificultosas, ya que las editoriales se vieron forzadas a reducir presupuestos y por consiguiente a prescindir de muchos de sus colaboradores, dibujantes incluidos, por no mencionar a las que directamente cerraban sus puertas.

Con la escasez de revistas especializadas, el auge de internet comenzó a expandir los sitios de humor autóctono, y esta nueva herramienta permitió a muchos dibujantes la posibilidad de mostrar su potencial creativo y llegar a un buen número de personas, e incluso al exterior.

Con la inminente salida del gobierno delarruista a fines de 2001, los argentinos nos vimos atrapados por el llamado "corralito" financiero, confiscándonos todos nuestros ahorros por obra y gracia del ministro Domingo Cavallo, mentor de la ya mencionada Convertibilidad cambiaria en la trasnochada etapa menemista. El humor gráfico trató de tirarnos una tabla salvadora, embistiendo nuevamente sobre nuestra triste política tercermundista, en medio del justo reclamo popular que se hizo eco en cacerolazos, marchas a Plaza de Mayo y al Congreso y en convocatorias barriales.

Además de cultivar la sátira política, el humorista gráfico argentino se preocupó por retratar con acidez la realidad diaria de la gente, sus problemas, sus ilusiones, su empleo, su castigada rutina cotidiana, haciendo énfasis en lo tragicómico de nuestra idiosincrasia, con visos de humor negro incluidos. Todo esto reforzado con un particular tinte costumbrista.

Por eso mismo, si uno tuviera que llenar el casillero de ocupación en una solicitud al final de una nutrida fila de postulantes o si en alguna charla ocasional le preguntaran por su empleo, uno bien puede responder (no sin un dejo melancólico):

«¿Yo? Argentino».

Diego Puglisi es humorista gráfico y caricaturista y reside en Turdera (Buenos Aires). Formado en la Escuela de Dibujo Luis Ordóñez de Lanús, destinó sus trabajos en publicaciones como *Corsa, Ser y Expresar, AZK, Sólo Fútbol, Tips & Tools*; ha expuesto en Brasil, Austria, Escocia, Francia y en tres muestras monográficas en Buenos Aires. Obtuvo mención especial en el *Primer Festival Internacional FreeCartoonsWeb Cartoonet*, en China.

[© 2002 **D. Puglisi,** para *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

Oski

[Oski]

Artículo por Federico Reggiani

Un viejo chiste de Oski muestra a Adan y Eva sentados bajo un árbol rarísimo, rodeados de animales. Eva señala a un elefante y propone: «¿Qué te parece si lo llamamos "elefante"? Tiene una cara de elefante bárbara...»

El chiste me parece una suerte de resumen de Oski. No sólo por la flora y la fauna, sino por el complejo y muy refinado efecto de inocencia, muy característico, con que Oski funda y designa el mundo como si fuera nuevo.

Los orígenes.

Oski nació en 1914, con el nombre de Oscar Conti, y murió en 1979. Fue, más allá de los valores de su obra personal, protagonista de una época irrepetible en el humor gráfico en Argentina, en la que los desarrollos estéticos se dieron en el marco de éxitos editoriales notables. Es difícil pensar, desde el estado actual de la edición de historietas y humor en Argentina, en el verdadero alcance que tenían las revistas de la época. Lo que pueda decirse sobre una obra como la de Oski, y sobre las relaciones entre productos de masas o populares y "alta cultura", no puede pasar por alto que *Rico Tipo*, la revista en la que Oski colaboró veinte años, vendía más de 200.000 ejemplares por semana. Casi sin excepciones, cada argentino de más de cincuenta años puede reconocer un dibujo de Oski, así como recuerda a las "¡Chicas!" de Divito o los textos de Cesar Bruto.

Algo que sorprende hoy en las revistas de humor de la época, además de la escala del negocio editorial, es la apertura a la innovación o por lo menos a la variedad de estilos. La década de 1950 es también en esto irrepetible, en tanto el éxito comercial no implicó un conservadurismo formal como el que se había dado antes en *Patoruzú*. Fuera del ámbito del humor, las revistas de Oesterheld (y el contraste que puede hacerse con el desarrollo que tendrían las revistas de editorial Columba) son ejemplos similares para la historieta "seria". Sólo esta apertura formal permite imaginar que se publicaran los primeros trabajos de Oski y que su dibujo llegara a ser una poderosa línea de influencia en el humor gráfico argentino. Así, puede verse que en *Rico Tipo* conviven la línea muy precisa y geometrizante del propio Divito --fundador y director de la revista--, deudora de dibujantes como Lino Palacio o Dante Quinterno, con el trazo más complejo de Calé, los experimentos gráficos y lingüísticos de Landrú y los dibujos desgarbados, a un tiempo detallados y casi infantiles de Oski.

Las primeros trabajos publicados por Oski aparecen en 1942 en la revista *Cascabel*. A partir de su "pase" a *Rico Tipo*, fundada en 1944, se consolida una primera etapa en que termina de formarse el estilo de Oski. En principio, publica chistes de una viñeta, que se destacan sobre todo por el trazo desgarbado de línea muy fina, que por momentos parece más propio de un boceto que de un dibujo preparado para la publicación.[1] Pero ese aparente descuido es sin dudas una decisión estilística. Cada dibujo es un muestrario de detalles insignificantes a los efectos de la relación entre texto e imagen de la que surge el chiste. (Dicho sea de paso, la construcción del chiste a partir de esa relación muestra a los humoristas de aquella época con un

dominio de su oficio que parece perdido, a juzgar por el verbalismo a que tienden hoy buena parte de los humoristas gráficos). Esos detalles insignificantes son los que constituyen un modo Oski de representar, o construir, el mundo. En los chistes se ofrece un peculiar catálogo de personajes: señores siempre un poco siglo XIX, de levita y bombín; matronas malhumoradas y jovencitas coquetas; médicos, presos, ladrones y faquires, pero también se ofrece un catálogo de objetos. Los chistes encuentran modos propios de representar el sol (con unos curiosos espirales adornados), muestran los clásicos pajaritos panzones sin alas, crean una flora de extraños árboles de hojas enormes. En estos chistes ya aparece la capacidad de construir un mundo completo y coherente que será característico de Oski. Aunque naturalmente dedicados a presentar un *gag*, los chistes ya juegan buena parte de la comicidad a esa construcción, en un mecanismo que será definitivo en sus trabajos como ilustrador.

Otro acontecimiento fundamental en este período está dado por la colaboración con el humorista Carlos Warnes, que comienza ya en la revista *Cascabel.* Carlos Warnes, con el seudónimo de Cesar Bruto, escribirá durante años en *Rico Tipo* la sección "Versos & Notisias, Gran Diario de todo lo miércoles" [sic., naturalmente], ilustrada con "fotos" dibujadas por Oski. También con César Bruto realizará en *Dr. Merengue* novelizaciones de obras clásicas. La simbiosis es notable: los textos de Cesar Bruto fuerzan la ortografía y la sintaxis al extremo de constituir un idioma propio, un poco al modo en que Oski altera las convenciones del dibujo humorístico y del propio concepto de chiste. Un ejemplo: «El asunto de conseguir una presidencia (la de la república o la de cualquier cosa) presenta 2 dificultades: la primera consiste en llegar arriba, y la segunda en saber mantenerse, porque muchas veses usté puede subir sin darse cuenta, pero para quedarse arriba hase falta tener los sentidos muy bien puestos, y eso no es tan fásil como parese. La cosa de treparse a un gobierno viene a ser mala conparasión como el juego del palo enjabonado: se clava en el suelo un palo largo bien untado con jabón, y arriba se coloca un premio para que lo agarre el que consiga llegar a la punta» (**César Bruto (1982)** *Consejos para futuros gobernantes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Capítulo 177. Las nuevas Propuestas, 9).

También en *Rico Tipo,* y con la misma línea desmañada, Oski publica la tira "Amarroto". Siguiendo la moda de la época (baste pensar apenas en personajes firmados por Divito como Fúlmine, Pochita Morfoni, El Abuelo, Falluteli, el Dr. Merengue), los chistes giran alrededor de un único rasgo de carácter del personaje, en este caso la avaricia. Pero es a través de la colaboración con César Bruto que puede rastrearse el origen de los trabajos maduros de Oski: básicamente el desplazamiento del humorista gráfico que produce chistes a algo nuevo, el ilustrador, que hace humor a partir de las relaciones que se establecen entre el texto y la imagen. Y serán sus trabajos como ilustrador los que le darán a Oski su fama y su reconocimiento.

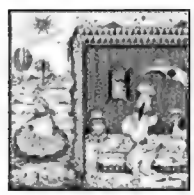
Ilustrar, traducir, traicionar

Una distinción clásica establece que la palabra escrita y la imagen pueden relacionarse en dos modos: el anclaje y el relevo. O la palabra limita, ancla, la normal ambigüedad de la imagen, o bien construye el sentido supliendo aquello que la imagen no dice. El primer tipo de relación sería típico de la publicidad, el segundo, de las historietas, al menos de aquellas que no abusan de la redundancia.

La distinción está pensada, como es evidente, desde la palabra y su acción sobre la imagen, pero se vuelve menos precisa cuando es la imagen la que opera sobre la palabra, subordinándose. De todos modos, la relación habitual entre texto e imagen en un libro ilustrado es de anclaje: son raros, y se perciben como anomalías, los casos en que la ilustración contradice el texto o en que lo releva para completar los sentidos que el texto no produce por sí mismo. (En este último caso, el texto necesariamente debería producirse en acuerdo con la ilustración). Ese anclaje de texto e ilustración se produce en una dirección doble. Si, por un lado, los detalles significativos de la imagen son aquellos que ésta toma del texto que ilustra --una práctica casi abandonada hoy ubicaba al pie de la ilustración un fragmento del texto, a efectos de establecer con certeza y subrayar esta dependencia--, por otra parte, la ilustración fija aquello que pueda llevar a dudas en el texto, o le da un cuerpo determinado a los universales a los que remiten las palabras.

La ilustración ha tenido históricamente dos funciones básicas: la función didáctica y la función decorativa: la ilustración facilita y dirige la comprensión de un texto o embellece una edición. Correlativamente, todos los detalles de una ilustración pueden dividirse entre aquellos que representan un elemento textual y aquellos, insignificantes, propios de la materia de la representación plástica: puestos a aclarar, si el texto dice «árbol», la ilustración mostrará un árbol, que además tenga hojas y una corteza particular a los que el texto no hace referencia explícita.

Los más conocidos trabajos de Oski son ilustraciones, y lo que interesa rastrear en este punto es el modo en que sus dibujos operan sobre los textos que ilustran o, al decir de Oski, «traducen». No puede descartarse, naturalmente, que parte del efecto humorístico ya está en buena medida en la elección del texto a ilustrar. En el caso de las colaboraciones con Carlos Warnes, se trata de textos concebidos para el humor, en un estilo, además, que es un equivalente lingüístico de la línea desgarbada de Oski. Pero es evidente que no hace falta la ilustración para que suene descabellado un texto que dice: «En la duda de que un sujeto esté muerto o no, pon en sus narices una cebolla poco asada; si está vivo, torcerá enseguida la

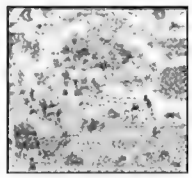


nariz» (de *Comentarios a las Tablas médicas de Salerno*):[2] ya han sido 9 siglos de medicina en Occidente los que lo han vuelto gracioso. Lo mismo ocurre con los manuales de urbanidad y las descripciones de deportes del siglo XIX. Los textos para la *Vera historia de Indias* son más variados pero el efecto de exotismo funciona del mismo modo. Lo curioso, lo inesperado del proyecto de Oski es que no se basa en comentar el posible ridículo de los textos desde una distancia irónica sino que, al contrario, se maneja con una literalidad exacerbada: casi nada aparece en los dibujos que no haya sido dicho en las crónicas y relatos de viaje que componen la *Vera historia de Indias*;[3] en los textos de medicina del siglo XII de los *Comentarios a las Tablas médicas de Salerno*; en la multitud de manuales de urbanidad, viejas revistas y descripciones de inventos más o menos descabellados que pone en imágenes y en la documentación gráfica que utiliza.[4] De hecho, sus dibujos cumplen acabadamente con su función didáctica y, en parte gracias a una documentación escrupulosa, es posible hacerse una idea muy clara de las situaciones extrañas, los inventos y los objetos que suelen representar. Parte del efecto humorístico surge de esta literalidad.

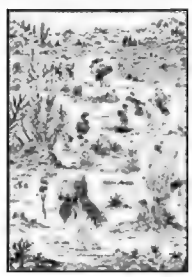
Teniendo lo anterior presente, por el efecto normal de sus condiciones editoriales, leemos como un libro "de Oski" cualquier libro ilustrado por Oski. (Valga recordar, como digresión, que el prestigio de Oski como ilustrador ha motivado ediciones de textos "ilustrados por Oski" pero en las que lo principal es el texto, como la edición de sus ilustraciones de 1977 para *El fantasma de Canterville* realizada en Barcelona por Lumen en 1991 (Colección Grandes Autores, 2). En 1963, la Editorial Universitaria de Buenos Aires editó ilustrado por Oski el *Fausto*, de Estanislao del Campo, en una edición de homenaje por el centenario de la edición original del poema gauchesco. Cabe notar que en ambos casos se trata de obras humorísticas: por lo general, los editores no son tan arriesgados). Una lectura que empieza por la ilustración depara una sorpresa significativa en la manera en que el dibujo se relaciona con la palabra. Si uno examina los dibujos antes de leer, puede descubrir infinidad de detalles disparatados o absurdos que, al momento de ir al texto, aparecen como parte del original. En la ilustración "La hierra" de *Vera historia de Indias*, por ejemplo, muestra una multitud de gauchos en diversas tareas

relacionadas con el marcado a fuego de animales para identificación de sus propietarios, una tradición del campo argentino. Hacia el centro de la imagen, una vaca con el cuerpo cubierto de marcas mira amenazante a un gaucho asustado. El texto (fragmento de un *Viaje por el Río de la Plata* de 1858) nos informa que «muchas veces he visto caballos que tenían el cuero como un mapa geográfico, marcado en los dos flancos y hasta en el cuello». Es parte del placer recorrer los abigarrados dibujos de Oski para encontrar la referencia textual precisa que explica el porqué de un detalle. Lo particular de las ilustraciones de Oski es que si, por un lado, el texto parece anclar la significación del dibujo, la extrema literalidad de la ilustración hace estallar por el absurdo los sentidos del texto. Suele exacerbar el efecto --y el juego con la función didáctica-- en aquellas ilustraciones en que va puntuando con letras el dibujo para establecer con precisión la referencia textual. El didactismo del procedimiento se vuelve humorístico no por una contradicción, sino por la malévola inocencia de su

precisión: valga como ejemplo la letra "E" de la lámina "Primera fundación de Buenos Aires" (en *Vera historia de Indias*): el texto habla de «un muro de tierra en torno a la ciudad (M), de una altura como la que puede alcanzar un hombre con una espada en la mano (E).» El dibujo nos muestra un soldado, impertérrito en medio del caos, con la espada en alto, midiendo el muro.



Esta preocupación por la traducción literal está en el origen de un recurso que aparece en aquellas láminas de *Vera historia de Indias* que responden a un texto que tiene un componente narrativo. En tales casos, salvo en las pocas excepciones --sólo tres en todo el libro-- en que utiliza secuencias, resuelve la narración en una sola imagen que contiene, en copresencia, los distintos momentos del relato. En algún caso, es por repetición del personaje, como en "Alvar Núñez Cabeza de Vaca", en que el conquistador aparece sucesivamente hallando un árbol ardiendo, cargando leña y tizones, durmiendo en un hoyo, quemándose el culo (y Núñez cuenta que «andaba desnudo como nascí», así que es más literal de lo que parece), reencontrando a sus compañeros. Se trata del espacio "agregado" de la representación plástica medieval --en Oski, la referencia no es casual--, en que se yuxtaponen en el espacio escenas sucesivas. Algo muy curioso de este dibujo es que la cronología correcta de los acontecimientos no se sigue leyendo la imagen desde arriba hacia abajo y de izquierda a derecha (en el modo típico de intercambiar espacio por tiempo en la lectura occidental de historieta), sino desde el primer plano hasta el último: Oski pone claramente en un mismo espacio los diversos sucesos, y es la relación cerca-lejos la que funciona como metáfora por antes-después. En otras láminas, como la citada "Primera fundación de Buenos Aires", aparecen dispuestos a la vez en distintas zonas del dibujo los sucesivos acontecimientos del texto: la buena relación con los indios, las luchas, la construcción del muro, el hambre, el incendio. En estos ejemplos se ve el modo en que la abigarrada disposición de objetos y sucesos en los dibujos impide una aprehensión global, y obliga a una revisión sucesiva y por fragmentos, en un punto similar a la forzosa lectura sucesiva que impone la escritura (del mismo modo que sucesiva era la lectura de la perspectiva en "Alvar Nuñez..."). Está intromisión de lo sucesivo en la imagen pone a las ilustraciones de Oski en una relación limítrofe con la secuencia historietísca.

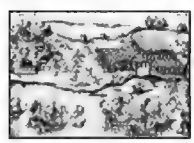


El que dibuja mal

Decía antes que los recursos relativos a la literalidad en la traducción a imagen del texto tenían que ver con un uso, desviado por el exceso, de la función didáctica de la ilustración. Queda por ver el modo en que el uso también excesivo de los detalles insignificantes respecto del texto desvía las ilustraciones de Oski de la función decorativa. Los dibujos de Oski son abigarrados. Si buena parte del delirio que representan es, como se vio, pura repetición del texto, quedan aún infinidad de detalles; los dibujos están poblados por una multitud de personajes secundarios y objetos con la misma importancia que los personajes: pajaritos, árboles, medias a rayas, hasta piedras y soles dibujados con el mismo interés y cobrando la misma importancia que los sucesos principales. Aquellos detalles que un ilustrador normal pondría al sólo efecto ornamental o por obediencia a la inevitable cualidad descriptiva de la imagen se ponen al mismo nivel que la representación de lo que manda el texto y, dato central, se dibujan con la misma línea finísima, violando un precepto de claridad y modulación de la línea que se aprende en las clases de dibujo más elementales.

Si este ensayo no tuviera ilustraciones y sus lectores hubieran sufrido la desgracia de no ver nunca un dibujo de Oski, es probable que esos improbables lectores hubieran llegado a este punto un tanto desconcertados. La cualidad literal que se resaltó podría hablar de un ilustrador riguroso, o poco imaginativo, y no quedaría muy claro de qué nos estamos admirando. Como es obvio, lo que está quedando afuera es el estilo de Oski. Esa línea fina que dibuja objetos y personajes, esas figuras narigonas, sin articulaciones, muy flexibles, siempre solemnemente concentradas en sus quehaceres. Cabe pensar que el estilo de dibujo de Oski no choca contra lo que dicen hoy los textos, sino contra lo que dijeron en el momento en que fueron escritos. Es el tiempo el que los ha vuelto involuntariamente paródicos, y teniendo en cuenta esto, el estilo de Oski aparece como perfectamente adecuado.

Naturalmente, decir que Oski "dibuja mal" es una ironía evidente. Un siglo de vanguardias nos han enseñado a sospechar de diversos academicismos que, por otra parte, expulsados de las artes plásticas en que la ruptura es la norma, han encontrado su refugio en las "artes industriales". Las composiciones de Oski, ya sean muy cuidadas (con la clarificadora inclusión de planos oscuros) como en las *Comentarios a las Tablas médicas de Salerno*, o aparentemente caóticas, como en varias de las láminas de *Vera historia de indias,* muestran un conocimiento y un uso de las tradiciones de la pintura que es en buena medida análogo al uso de los textos. Juan Sasturain señala el modo "prerrenacentista" de representar el espacio y el propio Oski señaló su interés por el románico catalán. Consultado sobre la pintura barroca, dijo: «El barroco no tanto. Tiene una serie de perspectivas y una serie de cosas que no sé ni practico nunca»[5]. La fuente pictórica --que en *Vera historia...* como en los *Comentarios...* es gótica, en el uso de cierta representación del espacio, alguna perspectiva, los arcos que enmarcan algunos dibujos o la coexistencia de interiores y exteriores (que permiten mostrar a la vez la cama del enfermo y la búsqueda de ungüentos y alimañas diversas)-- no responde sólo a una intención, que sin duda existe, de coherencia entre la época representada y el estilo compositivo de la representación, lo que ya es de por sí una elección notable. Tampoco se explica completamente por el respeto por las fuentes utilizadas que, como se verá, es muy marcado y constituye una suerte de chiste oculto. (Sería de esperar que alguna vez se realice una edición de las obras de Oski propia del clásico que es, que identifique las fuentes gráficas de los dibujos: lejos de ser una diversión erudita, la comparación de las ilustraciones de Oski con los originales que ha utilizado como documentación, y que ha seguido en muchos casos con enorme fidelidad, ofrece un momento de comicidad adicional, y secreta, muy disfrutable). Ya hablé más arriba de ese espacio "agregado" de la pintura medieval, que yuxtapone sucesos ocurridos en tiempos distintos. La pintura prerrenacentista ofrece un modelo de representación que no se preocupa por la construcción de un espacio homogéneo (y en un sentido, realista) sino sobre todo por el sentido y la claridad de lo representado. Un buen ejemplo es la lámina, ya citada, "Primera fundación de Buenos Aires" y el modo en que copia su fuente, dos de los grabados que acompañan una edición de 1599 de los *Viajes por América del Sur* de Ulrico Schmidl. Del grabado para el capítulo 11, toma la perspectiva general, el dibujo de la costa, las masas de indios con arcos y flechas, la lluvia de flechas, las casas incendiadas en Buenos Aires, el muro de tierra, los barcos en llamas, las volutas



que representan el humo. Del grabado para el capítulo 9, el patíbulo con los ahorcados y las indicaciones «Buenas Aeres» y «Río della Plata oder Parana». De ambos, la trama de olitas que cubre el río, y que se alterna con las curvas espiraldas como uno de los modos de representar el agua a lo largo de toda la *Vera historia de Indias*. A medio camino entre el mapa y el paisaje, los grabados del libro de Schmidl se preocupan más por dejar clara la narración de los hechos que por la exactitud en la representación del espacio. Entrado al siglo XIX (cuando ya hay modelos modernos de pintura) elige para su "Pulpería" una acuarela de Hipólito Bacle de deliberado primitivismo, que incluye el recurso, típicamente medieval, de rebatir planos, en este caso el mostrador.

Oski insinúa, irónicamente, que elige un modelo de representación histórico que lo habilita a "dibujar mal". La inocencia en arte es una posición hipersofisticada, tanto desde el punto de vista del consumidor como del artista: puede pensarse que Oski elige un sistema "primitivo" de representación porque le ofrece unas cualidades narrativas que le permitirán seguir los textos más allá de la elección de un suceso significativo para ilustrar con un sistema moderno. Y los lectores de Oski lo saben: una verdadera mirada pura, ajena a los refinamientos del arte y su historia, sería incapaz de aceptar que el dibujo de Oski salga del *Rico Tipo* y se codee con formas de la cultura canónica; de aceptar que, lejos de "dibujar mal", Oski es un artista

plástico extraordinario.

Usos y abusos

Aunque las ilustraciones de Oski, y antes, como quedó dicho, la misma selección de los textos, tienen un evidente efecto desacralizador (de la historia, de la ciencia, de la pintura, de los buenos modales) no me parece que lo central de la relación de Oski con la alta cultura sea esta

desacralización. La sutileza del procedimiento --la representación literal, la supuesta inocencia del trazo-- lo sitúan a enorme distancia de una reacción adolescente de ataque a lo establecido. Por el contrario, lo que hace Oski es plantar una producción cultural de legitimación cuestionada como el humor gráfico, y ponerla a dialogar de igual a igual con las producciones que se sitúan en el corazón del canon. Lejos de la posición subordinada que obliga a muchos historietistas a intercalar citas de Shakespeare entre los parlamentos de sus superhéroes, en una suerte de mendicidad de capital simbólico, Oski --del mismo modo que Ralph König, otro "mal dibujante", en su soberbia *Yago*-- simplemente usa a la "alta cultura" en el modo en que la literatura y las artes plásticas se han usado a sí mismas por siglos. Antes que proclamar las cartas de igualdad entre artes menores y mayores, la obra de Oski se limita a ejercer esa igualdad: tiene con qué.

---

[1] Existe una edición de chistes de Oski de este período: **Oski (1974)**: *Oski en su tinta*, Editorial Planeta: El Moscardón, Barcelona. Con prólogo de Perich.

[2] **Oski (1999)**: *Comentarios a las Tablas médicas de Salerno.* Editorial Colihue: Enedé, Serie de Locos, Buenos Aires. Editada originalmente en Italia, 1975.

[3] **Oski (1996)**: *Vera historia de Indias.* Editorial Colihue: Enedé, Serie de Locos, Buenos Aires. La edición suma las láminas de las ediciones de Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1968 y Lumen, Barcelona, 1975.

[4] Vid. **Oski (1973)**: *Vera historia del deporte.* Ediciones Universitarias de Valparaíso: El rescate; VI, Santiago de Chile, y **Oski (1986)**: *El libro de la sabiduría de Oski.* Editorial Puntosur, Buenos Aires. Este último incluye un excelente prólogo de Juan Sasturain.

[5] **Sasturain, Juan (1979):** "Ultimo reportaje a Oski", en *Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno. Historia de la historieta argentina.* Buenos Aires, Record, 1980.

Federico Reggiani es argentino, guionista y cofundador del colectivo La Productora y es un avezado conocedor de la historieta. Es editor de la publicación de crítica *El Picasesos*, que ya ha sacado a la luz media docena de números en los que han dedicado espacio a autores como Eduardo Risso, Frank Miller, a la revista Fierro, a la historieta independiente argentina... Los tres primeros números de *El Picasesos* se hallan en *www.elpicasesos.8m.com* o en *www.picasesos.ahiros.com.ar*

[© 2002 **F. Reggiani,** para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

Oski, ilustrador del Fausto criollo

[El Fausto criollo de Oski]

Artículo por Alberto Dionisio Kloster

¿Qué es el *Fausto* criollo? Es el encuentro y la charla entre dos amigos, dos gauchos, dos paisanos: Don Laguna y Anastasio el Pollo; y entre el libre desarrollo de la conversación surge el tema de la obra teatral, vista por uno de ellos: Anastasio el Pollo. La pluma de Estanislao del Campo es la responsable de este poema tan querido y afamado.

Mas el punto de vista es fundamental, pues se trata de la visión de la ópera *Fausto* de Gounod con textos de Goethe, sí, pero desde la óptica de un gaucho, de un hombre sencillo de campo, quien baja a la ciudad para comerciar sus productos y luego concurre para distraerse al teatro Colón.

Observamos así, que el gaucho ya es un hombre civilizado y trabajador; criollo libre y honrado, asiste a una representación teatral en pleno centro de la ciudad; ya no va a un boliche de las orillas para emborracharse y pelearse a cuchillo por el amorío de una mujer pública o una ofensa a su persona, de ninguna manera; la educación y una nueva sociedad van integrando y puliendo poco a poco aquellos rústicos varones.

Nos dice León Benarós (autor del ¿superhéroe? "Infra Man") que «Oski - nuestro humorista de delicioso barroquismo- ha bordado una interpretación nueva y regocijante que acompaña, con sonrisa distinta, el texto conocido»; hay un aire alegre, a lo Molina Campos.

Y en el *Fausto* criollo el humor no falta, al contrario; desde el mismo comentario de la llegada al teatro, con una multitud agolpada para sacar su entrada al espectáculo, una mujer que se indispone por el gentío y genera mas alboroto todavía, el estado lamentable en que queda nuestro amigo por los empujones, codazos y pisotones de los asistentes al entrar ¡y hasta le roban el puñal de su cintura!, finalizando dicha odisea con la llegada a su ubicación, allí bien arriba donde se instalaba la paisanada humilde.

Todo ello es relatado en la peculiar lengua gauchesca y con la obvia sorpresa e inocencia de quien desconoce tamaña aglomeración de gente y tan descortés comportamiento; y así el gaucho compara a los concurrentes con hacienda amontonada, con la mar alborotada, con un corral demasiado chico para tanta oveja; ¡qué paradoja!, el hombre de campo, considerado prejuiciosamente como rudo e incivilizado, reflexiona y da el toque de cordura ante el comportamiento alocado del civilizado público que asiste a la función.

León Benarós sigue comentándonos que Oski, con aguda ironía -que no excluye la ternura- se solaza en el fino trazo con que dibuja un jubón, o sobresalta –con blanco de huevo duro- los ojos exoftálmicos de algunos de sus personajes.

Es así; el trabajo, los dibujos e ilustraciones de Oski para el *Fausto* criollo son su obra cumbre; allí encontramos todos los yeites, todos los truquitos que fue desarrollando a través de toda su carrera; toda la técnica, estudio y observaciones de Oscar Conti (Oski) se reflejan en su gran tarea fáustica.

La edición comentada es la efectuada por la Editorial Universitaria de Buenos Aires, serie del siglo y medio, consta de 65 páginas; el poema contiene 49 dibujos incluyendo 7 grandes escenas entre ellos. Se inicia con la presentación del elenco como toda obra teatral, pero en este caso el elenco está dibujado, son 6 retratos en 2 páginas. Cada capítulo se inicia con una gran letra ilustrada; son 6 y coinciden generalmente con cada cambio de escena de la obra teatral; el título y la hoja final también incluyen pintorescos y gauchescos dibujos.

Comenta Goethe: «Me preguntan qué idea he querido encarnar en el *Fausto*. Cómo si yo lo pudiera decir: ¡no es una idea, es un mundo de ideas!»; sumémosle a ellas el mundo de ideas surgidas a partir de su traslado al mundo de la ópera: mundo de teatro, música, ballet y literatura unidas. Pero eso no es todo, Estanislao del Campo lleva el *Fausto* a insertarlo en la cultura del hombre de campo argentino, a la naciente poesía gauchesca –género lírico único y particular- y, lógicamente enriquece la literatura argentina, ya sólida pero muy joven. Las ilustraciones de Oski nos brindan otro mundo de ideas, el que tiene que ver con el humor gráfico y las historietas: lo que el historietólogo Oscar Massotta denominó literatura dibujada.

Egresado de la Academia de Escenografía, letrista del mítico diario *Crítica* (dirigido por el célebre uruguayo Natalio Botana) y poseedor de un gran sentido del humor, la elección de Oski para ilustrar el *Fausto* resultó acertadísima.

Inició su carrera humorística en la revista *Cascabel*, en 1942, con la publicación de un dibujo titulado "camouflage"; en la célebre revista *Rico Tipo* dirigida por el genial Divito, Oski publicó su único personaje fijo, el mezquino "Amarroto", en la línea de personajes de igual comportamiento como "Don Tacañino" (Mazzone) o "Ventajita" (Oscar Blotta). Este tipo de historieta, basada en una particular característica de comportamiento humano, en una psicología unidimensional, estuvo de moda en la Argentina.

Su trabajo de más largo aliento lo realizó en colaboración con César Bruto (Carlos Warnes) durante más de 20 años, y por ello ambos son recordados con mucho cariño por generaciones más jóvenes. «Los dibujantes llevan al imaginario popular fantasías que, como las de Oski, apoyaban su ternura en la historia, la literatura, la tecnología o ese César Bruto escolar que todos llevamos dentro» escribe Ignacio Xurxo.

El *Fausto* de Goethe integra mitos, tradiciones, formas y motivos de toda la literatura universal, y por esto no dudo que el *Fausto* de Estanislao del Campo demuestra el gusto por el universalismo de la cultura argentina, ya desde sus inicios; entonces, la aparición de autores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, interesados por toda la temática universal, no ha sido una excepción, más bien son la cumbre de esa predisposición genética.

Estanislao del Campo escribe, ya sabemos, con tono agudo y festivo y notable sentido de observación, las impresiones de un gaucho ante la representación de la ópera *Fausto* de Gounod en el teatro Colón; ese mismo tono es el que nos brinda Oski al ilustrar el poema; la unidad entre la intención original del texto y el dibujo, las ilustraciones del Oski (diminutivo de Oscar), son totales; Oski refleja el espíritu del poema gauchesco.

No es el argumento del drama de Goethe lo que perdura luego que uno encara la lectura del *Fausto* criollo; la temática es como una excusa, es un disparador de ideas, reflexiones, comentarios y pensamientos. Lo importante es la charla, el encuentro de dos amigos, e inclusive los momentos más felices del poema son digresiones –descripción del mar, la madrugada, la noche, las penas de amor-, que

se evaden alegremente de lo fáustico, de lo «goéthico», de lo «gounódico», para divagar de lo lindo, mientras va pasándose el rato.

Oski ilustra el encuentro en varios dibujos sueltos que acompañan a el texto y con una gran escena, donde los gauchos amigos conversan al pié de un ombú de tronco, ramaje y copa surrealistas; sus fletes también parecen conversar; el toque cómico lo dan un diablito sentado en lo alto, una media colgando y la etiqueta de Oski colgada de las ramas.

La calidad y aptitud de Oski como escenógrafo se ve reflejada en las grandes escenas que ilustran el texto; particularmente lograda es la escena final de la ópera, donde se ve una grieta de claridad por donde sube al cielo la desdichada alma de Margarita; el resto de la acción se desarrolla por contraste sobre un fondo oscuro: *Fausto* arrodillado pide perdón por los males que ocasionó, y, dominando todo el sector derecho, baja el arcángel Miguel con su espada flamígera y el diablo se escurre hacia la tierra, viéndose solo sus patas, cola y trasero entre una humareda de azufre. Así lo cantó Del Campo: «Pero el diablo que miró / El sable aquel y el escudo, /Lo mesmito que un peludo / Bajo la tierra ganó.»

La escena que abre el quinto capítulo nos muestra a la rubia triste, amargada, deprimida y lagrimeando junto a una rueca de hilar; pero no solo Margarita está languideciendo, Oski nos muestra todo un cuadro de tristeza: ella, un perrito escuálido y hasta una maceta con su flor marchita, muestran el estado de ánimo de esa casa. Tan solo uno de los toques típicos de Oski alegra el panorama: por el ventanal se ve unos pájaros volando; son los clásicos pajaritos sin alas que habitualmente incluía nuestro artista en sus obras.

Y esos pajaritos aparecen varias veces a lo largo del libro: ilustran la hermosa descripción de la naturaleza en el campo, revoloteando alegremente; siguen revoloteando sobre un sol naciente en la inigualable descripción del mar; "-¿Sabe que es linda la mar? / ¡La viera de mañanita / Cuando agatas la puntita / Del sol comienza a asomar!."

Los pájaros también rodean al gaucho enamorado, quien, melancólico, apoya su espalda en el árbol sobre cuyo tronco talló un corazón; esta ilustración acompaña el texto que describe las penas de amor. Y revoloteando aquí y allá siguen apareciendo y siguen acompañando al gaucho, durante esas largas travesías que por la interminable llanura suelen realizar.

Finalizando con los pajaritos sin alas de Oski, notamos que, bajo un sol surrealista, uno de ellos observa a Don Laguna montando su caballo, ambos con el agua hasta el cuello, cuando el gaucho decide bañar a su overo rosado. ¡Lindo el overo rosao!.

¡Que controversias generó el tan mentado overo rosado!. Rafael Hernández (hermano del autor del inmortal Martín Fiero: José Hernández) dice que es un caballo manso con galope de perro y propio para andar mujeres, Lugones también está desconforme; hasta que aparece Jorge Luis Borges a quien le gusta «ese color de aurora» del overo y finalmente Elías Cárpena destaca que Overo rosado es nada menos que "Mancha", el caballo famoso.

El *Fausto* de Estanislao del Campo comienza así: «En uno overo rosao / Flete nuevo y parejito, / Caia al bajo y al trotecito, / Y lindamente sentao, / Un paisano de Bragao, / De apelativo Laguna: / Mozo jinetaso ¡ahijuna!, / Como creo que no hay otro, / Capaz de llevar un potro / A sofrenarlo en la luna.»; inolvidable, como el inicio del Martín Fierro.

¿Y, cómo dibuja Oski al overo? ¡Ay, Oski! lo dibujaste con patitas largas y flacas y cuerpo enjuto, si hasta parece Rocinante. El coloradito, manso caballo de Anastasio El Pollo, también es dibujado del mismo modo, con un dibujo esencial, de síntesis, con trazos simples. El caballo, en este trabajo de Oski actúa en 8 escenas o cuadros; lo hallamos solo, en yunta (el overo y el colorao), y, montado por su jinete lo vemos: quieto, trotando, galopando e inclusive internándose en el agua; hasta lo hallamos en grupito: siendo simples espectadores asomándose a ver una disputa; éste es otro de los toques típicos en la carrera de Oski, yo diría que es "el" toque oskiano por excelencia - alguien asomádose y curioseando- , que no puede estar ausente en el *Fausto*, resumen integral de toda su obra.

Estudiante de Bellas Artes, Oski trabaja en la librería Moine y Laserre haciendo láminas para maestros; son motivos escolares: El combate de San Lorenzo, La lluvia, El pan, etc.; el estilo utilizado es el dibujo realista, de ilustración, al decir de Oski «el ideal era hacer una cosa como lo de José Luis Salinas»; también Oski cultiva un tipo de dibujo humorístico muy personal y particular que haría escuela y le daría relevancia incluso en el exterior.

Nuestro amigo practica un dibujo humorístico de síntesis, único; y se asombra al ver dibujos del famoso rumano Steinberg, tan cercanos a su estilo; allí el ideal de Salinas es dejado de lado, no sin una gran frustración, y empieza su acercamiento a la técnica del rumano. Al encarar su trabajo humorístico con "Amarroto", Oski inicia su camino de innovador pues los artistas conocidos y los jóvenes dibujantes empiezan a observarlo, a estudiarlo, a seguirlo. "Amarroto", mezquina criatura, es lisa y llanamente una zanahoria humanizada y los argumentos giran en torno a su uniforme personalidad de avaro; lo que llama la atención es su raro dibujo y todo el entorno que va creando, entorno necesario, ya que la tan marcada característica de comportamiento del personaje, hacen previsible la historia, pero los diversos toques que incorpora Oski producen lo inesperado y provocan sorpresa. Caloi dice que Oski revolucionó todo lo que tiene que ver con el dibujo y cuenta que creó un sol diferente, un árbol diferente, y como vimos los llevó también al *Fausto*.

Caloi considera a Oski como su maestro y reconoce ser influido por su estilo; por lo demás se advierte la clara influencia de Oski en Landrú, Basurto, Aranda, Bróccoli, Viuti, Blanca Cotta, Fontanarrosa, Garaycochea y en dibujantes argentinos triunfantes en el exterior como Quino, Copi y Mordillo. Los académicos consideraban rústico el dibujo de Oski y hasta precisaban que era un mal dibujante. Oski, escondedor como buen tímido, estaba experimentando con el dibujo humorístico y, por sus estudios de Bellas Artes, poseía los conocimientos y la capacidad necesaria para encarar diversos trabajos artísticos; capacidad que lo llevó finalmente a ser merecedor de grandes galardones como el "Yellow Kid", por trabajos como: *La fundación de Buenos Aires* (film de F. Birri), *El fuero juzgo*, *Vera historia de Indias* o aquellas *Tablas médicas de Salerno* (estampillas de correo en 1991).

Y, es que el dibujante argentino siempre ha sido muy versátil, muy plástico; también es pionero, como lo demostró Quirino Cristiani en 1917 al realizar el primer largometraje mundial de dibujos animados (*El apóstol*). En la historieta argentina, tomada como escuela artística, todos experimentaban, practicaban y trabajaban los dos tipos de dibujo: el realista estilo Salinas para la historieta seria y de aventuras y el humorístico para el humor gráfico y la historieta cómica. Así vimos al genial uruguayo Alberto Breccia dibujando "Mariquita Terremoto" y "Pancho López" en estilo historieta cómica, ilustrando con trazo serio y torturado al *Mort Cinder* de H.G. Oesterheld y luego revolucionando el llamado noveno arte.

Oski da muestras de esa versatilidad en la escena fáustica de pelea entre el diablo y el capitán: 30 personajes con ojos saltones sin pupilas, todos corriendo a esconderse pero asomándose, y una lograda escenografía de pulpería criolla ya que así lo "ve" el gaucho espectador. Los delgados trazos que realiza Oski sobre escenas consideradas como barrocas, sumando a esto su dibujo de corte humorístico aplicado a situaciones realísticas, nos muestran a un innovador que pasa de los estilos establecidos y los une, los combina: crea, en definitiva, y rompe esquemas. Hoy ya nadie se sorprende cuando Art Spiegelman encara una trágica y terrible historia como *Maus* y emplea ratoncitos; Oski generó impacto al historietizar al estilo dibujo humorístico, pero con un enfoque dramático y angustioso, tangos y canciones como "Mi noche triste" o "Mis harapos".

Enumeremos sucintamente: "El tigre de los Llanos" (Ramauge, Roux), "Lanza seca", "Fierro a Fierro" (del uruguayo Raúl Roux), "El huinca", "Fabián Leyes" (de Rapela), "Hilario Leiva", "Santos Vega", "Hormiga Negra", "Fuerte Argentino", "Lindor Covas: el cimarrón" –26 años publicándose como tira diaria- (todas de Walter Ciocca),"El chumbiao" (Juan Arancio-Chávez), "Martín Fierro" (en versiones de Arancio, Roume-Oesterheld, Ramauge, Casalla, A. Breccia, etc.), "Juan Moreira" (varios), "El Cabo Savino" (Cassalla y Cao), "Martín Toro"(Furlino), "Pehuén Curá" (Castro) y las humorísticas "Inodoro Pereyra: el renegáu" (Fontanarrosa), "Pampa bárbara / brava" (Ferro) entre muchas otras y la ridícula "Drago" (Burne Hogarth) pertenecen al género de las historietas gauchescas.

El trabajo de Oski en el *Fausto* criollo también debe ser incluido en dicha categoría: por su ilustración humorística- realista y su tratamiento dinámico de tipo historietístico, por dibujar el contenido del poema como una serie de secuencias ilustradas, como una historia en viñetas (definición clásica de la historieta) -que se suceden de hoja en hoja- tal si fueran los cuadritos de una tira o plancha de historietas; finalmente sería literatura-dibujada como dice el historietólogo Oscar Massotta. Aunque en el *Fausto* tanto lo literario como la ilustración están bien diferenciados; pues el teórico, el psicólogo-semiólogo introductor de Lacan en la Argentina y estudioso y amante de las historietas se refería como *L-D* a un nuevo arte: la historieta integral con sus guiones y dibujos específicos, a la cual jerarquizó al transformarla en material de estudio y reflexión intelectual, inaugurando una nueva disciplina: la historietología. Desde allí surgieron grandes teóricos como Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain (hoy famosos escritores), Oscar Steimberg o Jorge Rivera; mientras que otros estudiosos como Siulnas prefieren la evocación y la descripción tanto del trabajo artístico como de los autores y de los medios, pero eluden el análisis y la profundización teórica, ni tampoco utilizan categorías histórico, sociales o políticas como las que utilizan especialistas en Oesterheld (o en "El Eternauta") como Martín García.

El drama del doctor *Fausto* impacta por su contenido; es un hombre ya viejo y enamorado de la bella Margarita y que vende su alma al diablo a cambio de la juventud eterna para conquistarla, llevando finalmente a la destrucción la vida misma de la niña y su entorno; pero dice León Benarós: «¡El Fausto criollo! ¡Que bien le hace el aditamiento de "criollo" a la denominación de nuestro poema! ¡Cómo le borra la neblinosa sugestión sajona de misterio medieval o la memoria de la espectacular ficción operística!»; y si Jorge Luis Borges destaca las condiciones de belleza y felicidad de la obra de Del Campo, Oski las remarca y resalta pues él también ve la obra con los ojos de ese gaucho ingenuo y civilizado. El gaucho - estirpe acusada de barbarie por ciertos ideólogos- pero que el 24 de agosto de 1866 en realidad la única barbarie la observa en el Teatro Colón; barbarie en el público: por el atropellado y alocado ingreso a la sala; barbarie en la función: por la feroz historia narrada por Goethe, adornada con música de Gounod, decorados suntuosos y efectos especiales varios, pero barbarie al fin. Las voces estuvieron a cargo de Luis Lelmi como "Doctor Faustus" ("El Dotor") y de Carolina Briol como "Margarita" («la rubia blanca como una cuajada [y de] pelo de oro como hilacha / de choclo recién cortao»).

En la versión gráfica realizada por Oski vemos que sus dibujos humorísticos son divertidos, que sus ilustraciones insertas en el *Fausto* criollo son vitales y es optimista su factura; al observar las obras de Oski surge inmediatamente un sentimiento de alegría, su visión nos limpia la cabeza pues nos remite a nuestros queridos e inolvidables años de ingenua e inocente infancia. ¡¡Gracias Oski!!

Alberto D. Kloster es argentino, humorista gráfico y locutor de radio. Es el creador del programa de radio "El rincón de la historieta", que ha sido galardonado con los premios AMCART, en 1996, y RA.TEL.CO., en 1997 y 1998.

ISSN: 1579-2811

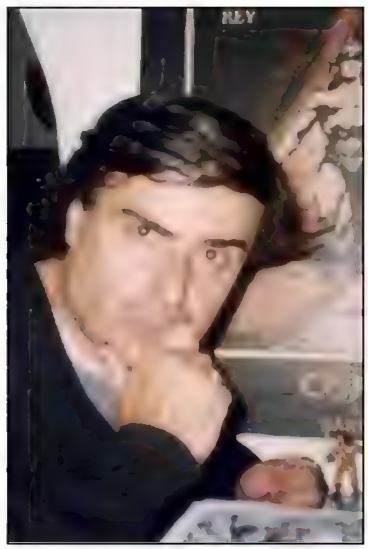
MERIGGI, Rubén

Buenos Aires, 3-X-1959

Nombre: Rubén Daniel Meriggi. **Firmas**: Meriggi

Formación: Autodidacta.

Profesión: Dibujante de historietas, ilustrador, director artístico.



[**Rubén Meriggi** en su estudio © 2002 **R. Meriggi**]

CARRERA | TEBEOGRAFÍA Y PREMIOS | GALERÍA

Ruben Meriggi, entre espadas y hachas, por Guillermo Romano

Guerreros de gesto adusto, brazos gruesos como columnas, y la promesa de una batalla épica, todo esto y más encuentras cuando compras una historieta con dibujos de Rubén Meriggi.

Nacido en Argentina en 1959, desde chico conoció la historieta americana que llegaba a nuestras tierras de la mano de editorial Novaro de México, ante sus ojos desfilaron la gráfica dinámica de Neal Adams, Kubert, Jack Kirby, y otros tantos, pero al igual que muchos dibujantes, seria Jack quien mas influiría en sus gustos estéticos por ese entonces.

Hacia mediados de la década de los 70 en Argentina dos grandes editoriales lideraban el mercado: Columba, que en sus mejores épocas llegó a tiradas cercanas al millón de ejemplares entre todas sus publicaciones y Ediciones Record, cuya revista *Skorpio* era el espejo de la publicada en Italia por editorial Eura.

A los 15 años tendría su oportunidad dibujando el lápiz de "Argón, el justiciero", una serie cuyo dibujo estaba a cargo de Enrique Villagrán quien firmaba con el seudónimo de Gómez Sierra. Este primer trabajo titulado "Los desertores" con guión de Héctor Germán Oesterheld se publicaría en la revista *El Tony* de editorial Columba y constituiría el inicio de una larga carrera profesional. Trabajando, en el estudio de los hermanos Villagrán, asistió al proceso creativo de algunos personajes que dejaron huella entre el público de Columba, tales como Mark y Or Grund. La editorial al ver el potencial de este joven artista le asignó la producción gráfica de varias series: "David Coates", "Rodwin de Britania" y mas tarde "Wolf".

En tanto, Editorial Eura de Italia encarga a Meriggi el dibujo de la serie "Bull Rocket", y luego llegaría para Columba la serie "Crazy Jack", un éxito que cosecharía miles de lectores. En las mieles del reconocimiento, en el exterior y en su propio país, sigue publicando en Italia otras cuatro series: "Almanzor", "El imperio y los harapos", "Búsqueda", y "Duendes", que con esos título fueron editadas en la revista *Skorpio* de Argentina. En plena produccion de series para Columba y Eura llegaría para Rubén la oportunidad de dibujar uno de los personajes épicos más importantes: "Conan". Quien se confesara admirador del dibujo de Buscema y Barry Windsor Smith, tenía ahora en sus manos la responsabilidad del arte de uno de los personajes que más le gustaban. Elaboró

algunas historietas para *Conan the Savage* y para la edición italiana de aventuras de Conan, además de trabajar en otros proyectos para EE UU (de cómic y de ilustración) y para Europa. Tras el cierre de Columba este joven artista no detuvo su producción de historietas, que mayormente se editaban en Italia. Sus ilustraciones fantásticas han sido publicadas incluso hoy en ambos continentes y colabora, en nuestro pais, con EFX Studio para el número cinco de *Camulus*.

A pesar de la crisis que atraviesa en Argentina el panorama editorial, Rubén ha retomado en los últimos meses uno de sus éxitos: *Crazy Jack*, del cual se han publicado tres números bajo el sello Brain Box, donde, además, asume la responsabilidad de la dirección artística. Ahora mismo, Rubén Meriggi se encuentra realizando ilustraciones para EE UU, dibujando para editorial Eura y colaborando en algunos proyectos nacionales, entre los que destacan una obra especial para *Mikilo* y dos nuevos episodios de *Crazy Jack*.

Así entre mundos de hechiceros y dragones, espadas y hachas, sensuales mujeres y rudos guerreros, Rubén Meriggi continua trazando sendas por nuevas tierras, con su lápiz y su particular estilo, cual si fuera un Dios caprichoso que hace danzar a sus creaciones al ritmo de sus deseos.

TEBEOGRAFÍA Y PREMIOS

Historietas:
El Tony, D'Artagnan, Fantasia, Nippur Magnum, 1976 - 1999.
Skorpio (Argentina e Italia) 1988 - 2002
Mortal Combat 1996-1997.
Conan il Conquistatore / La Espada Salvaje de Conan, 1995.
Camulus. El Martillo de Thor, 1999.
Crazy Jack, 2002.
El Viaje Final, tira para el diario Uno de Mendoza, 2002
Ilustración:
Conan the Cruel y otros libros de ilustración de SQP Inc. desde 1995 hasta 2002
Mikilo, 2002
Premios:
Primer Premio Pléyade a la mejor ilustración
Otros:
Clases de cómics en la Escuela de Cómics Génesis

GALERÍA DE IMÁGENES

Página de "Wolff", de *Fantasia*

El Conan de Meriggi

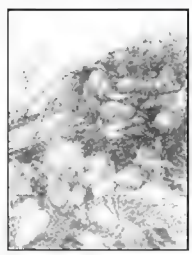
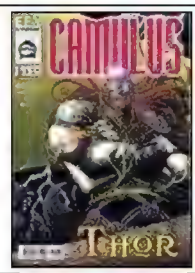


Ilustración para SQP



El martillo de Thor

Crazy Jack

Portada de *Crazy Jack*

Página de *Crazy Jack*

Tiras de *El viaje final*

Guillermo Romano es un diseñador gráfico e ilustrador argentino que formó parte del plantel de *La Bestia*

[Ficha: **Guillermo Romano** y **Manuel Barrero**, para *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

MORDILLO

Argentina, 4-VIII-1932

Nombre: Guillermo Mordillo Menéndez. **Firma**: G. Mordillo, Mor, Mordillo

Formación: Autodidacta

Profesión: Dibujante; animador

[**Mordillo**, en la Universidad de Alcalá, en X-2002. Fotografía © **M. Barrero**]

TRAYECTORIA	PUBLICACIONES	PREMIOS
ENLACES	VÍNCULOS	GALERÍA

TRAYECTORIA

Nacido el 4 de Agosto de 1932, en Argentina, hijo de padres españoles, vivió su infancia en Villa Pueyrredón (Buenos Aires) donde no paró dibujar desde los seis años. Toma entre sus modelos los trabajos de Eduardo Ferro, Dante Quinterno, Divito, Oski, Lino Palacio y José Luis Salinas, pero lo que le impulsa a dedicarse al dibujo realmente es la obra de Walt Disney.

En el ámbito profesional, tras terminar sus estudios en 1950 comienza a ilustrar historietas y publicidad, y cuentos infantiles entre 1952 y 1955. Algunos de sus primeros trabajos son publicados en la revista *Peter Pan*, de Editorial Codex (historietas "Hociquito Peter" y "El conejo Fosforito", con guiones de Aldo Camarotta). Trabaja también en Producciones Ubaldo Galuppo, estudio de dibujos animados publicitarios. En 1955, un amigo le consigue un trabajo en la ciudad de Lima, en Perú, en la firma publicitaria McCann-Erickson, donde Mordillo trabaja durante cinco años, tras los cuales parte a Nueva York, cuando cuenta con 28 años de edad. Trabaja un año empleado en los estudios de animación de Paramount Pictures, como asistente de animación de *Popeye* y *Little Lulu*, lo cual no acaba de satisfacerle y pasa a dedicarse a la ilustración de tarjetas de felicitación para la empresa Hallmark Company.

En 1963, Mordillo decide probar suerte en Europa. Aterriza en Madrid, pero no le gusta la España franquista y decide viajar a Francia, con planes de saltar luego a Londres. Presenta sus tarjetas de felicitación norteamericanas en una editorial francesa y no lo aceptan, pero logra trabajo en otra editorial. Tras tres años desarrollando esta labor, se queda en la calle y un amigo le sugiere que dibuje chistes para la prensa, los cuales hace mudos. Le sonríe la fortuna y sus dibujos son cada día más celebrados, y llega a publicar en las mejores revistas galas: *Oui, Bocaccio, París Match, Lui, Marie Claire, Pif Gadget*, etc. Al conquistar el papel cuché comienza a poner énfasis en el uso del color, componente arrebatador de su obra, y comienza a publicar más trabajos, e incluso libros recopilatorios, en las editoriales Kangourou, Glénat, Harlin Quist, Vents d'Ouest.

Mordillo conoce a su mujer, Amparo, en París, con la que tiene dos hijos: Sebastián y Cecilia. Entre 1974 y 1975, algunas de sus páginas se publican en su país de origen, Argentina, en *Mengano* y *Media Suela*, pero su nombre casi pasa desapercibido para sus compatriotas. En España también son bien acogidas sus "redondeces" y se muda a Palma de Mallorca en 1980. Al poco traslada su

residencia a Mónaco, donde hoy reside y desde donde dibuja para todo el mundo (revistas de Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, España, Portugal, Bélgica, Rusia, Grecia, Japón y otros lugares de Asia; Australia; Estados Unidos, Canadá, México, Brasil y toda Latinoamérica). En Argentina, sus trabajos se publican en *Magazine* (en 1985) y, desde 1997, todos los domingos en la revista del diario *La Nación*. Libros que recopilan sus trabajos, puzzles, muñecos de peluche, pósters, tarjetas de felicitación, agendas, llaveros de sus personajes anónimos... son muy populares en Italia, Alemania, Francia e Inglaterra. También en Alemania, donde se hicieron casi 200 cortos de animación basados en sus dibujos.

Mordillo admira la obra de Carlos Nine, Quino, Sempé, Bill Waterson y Charles Schulz; a su vez es admirado por muchos, sobre todo por los argentinos surgidos de la cantera de la Escuela de Dibujo Humorístico Carlos Garaycochea, por Matt (argentino residente en España que también publicó en *La Nación*) y Gelmi. Mordillo fue el dibujante de humor más publicado del mundo en la década de los años setenta, y fue uno de los primeros en hacer alarde de una visión comercial que impulsó la explotación mercadotécnica en el ámbito del humor gráfico. En octubre de 2002, ha sido nombrado Catedrático Honorífico del Humor por la Universidad de Alcalá.

PUBLICACIONES

Libros y series:

El Galion, 1970.
Crazy Cowboy, 1972.
Crazy Crazy, 1974.
Toutes les Girafes [Jirafas de bolsillo, Península, 1976]
Mordillo Cartoons Opus I a V
Le Livre d'Or de Mordillo
Mordillo Football, 1982 [Lumen, España]
Safari, 1990 [Junior]
Mordillo Golf, 1993 [Glénat: Mordillo, # 1]
Amore Amore, 1994 [Glénat: Mordillo, # 2]
Mordillo para deportistas, 1995 [Glénat: Mordillo, # 3]
Mordillo Love Story, 1999 [Glénat: Mordillo, # 4]

Revistas y libros (en España):

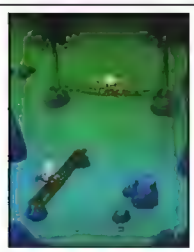
Balalaika, Bocaccio, Comix Internacional, El País Semanal, El Papus, El Semanal, Flashmen, La Codorniz, Papillón, Siesta, Vamos a reírnos muy en serio del racismo, Quevedos, Europa se burla del racismo

PREMIOS Y MENCIONES

Premio Phenix de Humor, 1973
Premio Yellow Kid, Italia, 1974
Premio Nakanoki, Tokio, Japón, 1977
Cartoonist of the Year en el *Montreal International Salon of Cartoons*, Canadá, 1977

Palma de Oro, San Remo, Italia, 1978-1983
Medalla de plata de la V Bienal Internacional de Dibujo Humorístico de Tolentino, Italia
Medalla de plata del Primer Festival Internacional de Dibujo Humorístico de Sarajevo
Medalla de Oro de la Asociación de Dibujantes Argentinos
Catedrático Honorífico por la Universidad de Alcalá, 2002

GALERÍA DE IMÁGENES



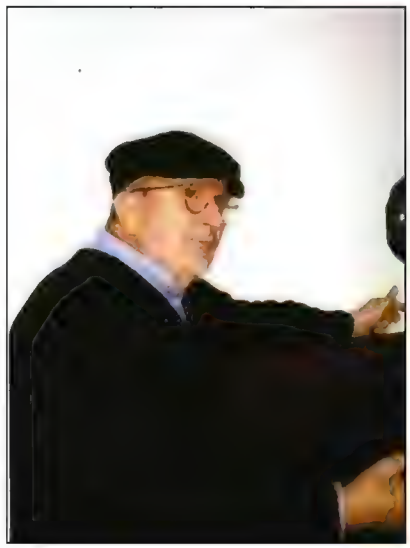
[© 2002 **César da Col, Manuel Barrero** y **Ana von Rebeur**, para *Tebeosfera* 021127]

▲

ISSN: 1579-2811

DIBUJAR POR INSTINTO: ENTREVISTA A MORDILLO.

Entrevista practicada por Manuel Barrero y Jorge Alberto Piñero, "JAPE", a las 10:20 horas del día 16 de octubre de 2002 en el Rectorado de la Universidad de Alcalá.



[**Mordillo**, mientras era entrevistado en el Rectorado de Alcalá de Henares. Fotografía © 2002 **M. Barrero**]

Autor de reconocido estilo, imitado por mil, cuidadoso hasta el extremo, agrimensor de la viñeta (la cual mide despacio en su tiempo y en su forma colorida)..., Mordillo es un veterano mimador de la memoria y un humorista feliz que celebra el azar gozoso de su vida. Fue entrevistado pocas horas antes de ser investido catedrático honorífico en Alcalá de Henares.

Manuel Barrero: Su padre era español, y nos gustaría saber si le transmitió algo como español y / o algo como dibujante.

Guillermo Mordillo: Mi padre nació en Extremadura, pero viajo a Argentina cuando él tenía 9 años. Mi madre también era española, nació en Asturias, y viajó a Argentina cuando tenía 18 años. Mi padre se naturalizó argentino. Mi madre, no; llegó a Argentina en 1928, cuando tenía 18 años y nunca se nacionalizó, y murió española. Mis abuelos paternos eran de Extremadura, de un pueblo que se llama, aún, Guijo de Granadilla. Los dos abuelos, José y Teresa, yo me imagino que con sus seis hijos, desde 1913, justo antes de la Primera Guerra Mundial, montaron en un barco de carga o de pasajeros, y tardaron más de un mes navegando por el Atlántico hasta Buenos Aires por esa época. Yo sé que llegaron el 2 de noviembre y no pudieron desembarcar porque era muy tarde y no había empleados en el puerto. Así que llegaron el 3 de noviembre de 1913. Mi padre tenía 9 años. Poco me pudo transmitir, entonces.

MB: Usted comenzó a dibujar desde muy jovencito. Tengo entendido que sus primeras influencias fueron Ferro, Quinterno, Divito, Oski. Pero también Salinas. Me llama la atención la influencia de Salinas...

GM: Por el color. El color de Salinas yo lo veía desde pequeño, me gustaba y lo apliqué en mis dibujos. Yo hago un color muy terminado, muy aplicado; dicen que soy muy colorista, que lo que se ve en un dibujo mío es el color, luego viene el dibujo, la historia, el chiste... Pero lo primero que engancha en mi dibujo es el color. En realidad, como influyentes, yo podría nombrar todos los dibujantes argentinos, que son muchos, muchísimos, y agregar a ellos todos los demás dibujantes que yo he visto en mi vida. Todos, casi sin excepción me enseñaron algo, porque los que a mí me gustaban me ensañaron lo que había que hacer, y los que no me gustaban me enseñaban lo que no había que hacer. Todos me enseñaron algo. La escuela nuestra, en nuestro trabajo (porque no hay una universidad, no hay una academia), la escuela es la vista.

MB: ¿Ver el trabajo de otros y dibujarlo?

GM: Sí, pero no copiarlo. Guardarlo como algo que has visto y, cuando te pones a trabajar, pensar ¿y esto cómo lo hubiera resuelto tal? Si yo tengo un estilo propio

(en un dibujo mío no tienes que buscar la firma, porque ya sabes quién lo hizo) el mérito mío, si hay un mérito, es haber hecho un cóctel de todo lo que he visto, sacar un estilo y que no se note que es un cóctel.

Jorge Alberto Piñero: Cuando se sale del marco argentino ¿qué autores internacionales son los que empiezan a influir en sus obras?

GM: Por distribución, y por sindicatos, los americanos, porque cuando yo era pequeño quienes llegaban a Buenos Aires, los chistes, las tiras, eran americanos. El primero y número uno: Disney. Lo que pasa es que Disney es el dibujante más conocido el mundo pero él no dibujaba. Disney era un director de grupos de dibujantes. Me estoy refiriendo a las películas de dibujos animados. Las películas se hacían con ese criterio según su estilo, el estilo Disney, aunque él no dibujara, dibujaba muy poco. Walt Disney, entre los 18 y los 22 años intentó publicar tiras, viñetas cómicas, en los periódicos de Chicago y Kansas City. No publicó nunca. Por eso se "desvió" hacia la animación, para hacer dibujos animados; se rodeó de gente, de dibujante, a los que supo dirigir, les supo dar su forma de pensar.

MB: En sus primeros pasos profesionales, usted comenzó haciendo publicidad, ilustrando cuentos de Perrault y trabajando para *Peter Pan* ¿qué recuerda de aquello?

GM: En mi primer trabajo con una editorial yo tenía 18 años. Cuatro libros sobre cuentos hice. A los 20 años, tenía un estudio de dibujos animados con otros colegas: Eduardo Galuppo, que sigue haciendo animación hoy, y Aldo Camarotta, que era mi escenarista, de las historietas que yo hacía para la revista *Peter Pan* (y que no contaba la historia de Peter Pan, publicaba cuentos e historietas). De hecho, yo empecé haciendo dibujos animados en un estudio que teníamos con Galuppo y se llamaba Galás. Eso fue en Buenos Aires, pero justo antes de que yo me fuera, en el año 1955, cuando tenía 23 años. En el Perú, donde fui, durante cinco años hice exclusivamente publicidad. Fuera de la publicidad, ilustré dos libros, de fábulas de Esopo y fábulas de Samaniego.

MB: Pasados esos cinco años fue usted a Nueva York porque su sueño era Disney.

GM: Me fui a Nueva York porque mi ilusión era la animación, ese era mi sueño desde los 19 años. Incluso antes de los *cartoons* mi primer impulso fue animar. Cuando no tenía seis años, en Buenos Aires, en el año 1938, mi madre me lleva al cine y veo *Blancanieves y los 7 enanitos.* Aquello, con seis años, me abrió un mundo de movimiento, de color, me marcó muchísimo. Pero después salgo del color, me alejé mucho de la escuela Disney. Porque lo mío es más Búster Keaton que Disney, porque lo mío es mudo, es ese personaje que no tiene ni siquiera boca, que no habla... a veces grita pero generalmente no habla, es impávido... Yo mezclé el mundo feérico de Disney con el mundo humorístico de Búster Keaton. Nombro a Keaton porque para mí fue más fuerte que Charles Chaplin.

MB: Además, se sintió algo defraudado, en su etapa estadounidense, porque solamente trabajó como dibujante de fondos, no de personajes ¿no?

GM: Este..., en Paramount Pictures hacíamos los cortos de Popeye. Yo no hacía dibujos, solamente pasaba a tinta, un trabajo completamente secundario. Además, no me interesaba mucho hacer el dibujo de animación que hacían en aquella época en la que estuve, del año 1960 a 1961. Yo hacía en esta época lo que se llama "animación limitada", no era la animación completa del tipo clásico Disney, era limitada con el personaje, de cuerpo fijo, brazo postizo, la boca postiza que se mueve... o sea, la animación "muerta". Se procedía así por economía; la prueba está en que los estudios Paramount se cierran en el año 1965, o en el 64... Yo la agarré al final, y no me gustó mucho ese tipo de animación y me fui. Me fue para hacer lo que aquí llaman *greeting cards,* tarjetas de felicitación.

MB: Ajá, eso ocurrió el 26 de agosto de 1963, que se vino a España.

GM: No vine, no: pasé por España. Pasé por Madrid en plena dictadura de Franco. Se veían curas y militares por todos lados; no me gustó mucho el ambiente y seguí viaje. Pasé por el sur de Francia, con amigos y con un coche, y llegué hasta Versalles. En Versalles me despedí de mis amigos, cogí mis valijas y tomé un tren que tardó una hora o tres cuartos de hora en dejarme en París, el 9 de septiembre

de 1963. Llovía y no conocía a nadie. No hablaba francés. Con dos valijas y 150 dólares en el bolsillo... Eh... eso era un viernes. Sin conocer a nadie, dediqué el sábado y el domingo a caminar por las calles de parís. Me ubiqué en una buhardilla de un sexto piso, sin ascensor, sin baño, sin armario... pero yo estaba feliz porque estaba en París. El lunes a la mañana me fui a buscar trabajo. El mediodía ya lo tenía.

MB: En Francia hizo sobre todo tarjetas, pero pronto chistes mudos. He leído que eran mudos porque usted no dominaba el francés.

GM: Sí, por esa época no hablaba francés, y es exactamente la razón por la cual eran mudos mis chistes. Me quedé sin trabajo en el año 1966. Yo estaba haciendo claquetas en París, sin el estilo Mordillo (en París no había todavía desarrollado mi estilo) y me quedé sin trabajo porque pedí una aumentación [subida de sueldo] que no me podían dar y, yo, *cabezadura*, dije: «pues me voy». Y no tenía otra cosa. Cuando me quedé sin trabajo, un colega que publicaba dibujo humorístico me dijo: «¿Por qué no haces tú también dibujos para la prensa?» Y yo le dije: «Nunca los hice. Y lo voy a intentar». Lo intenté sin palabras porque estaba en París y no podía hacer chistes en un idioma que no podía dominar. Ese es el origen, es un concurso de circunstancias: me quedo sin trabajo, en un lugar que no sé el idioma, me veo forzado a hacer algo para ganarme la vida porque no tenía reservas, y me salió bien. Si me hubiera salido mal, no estaríamos haciendo esta entrevista ahora.

MB: Y tanto que le salió bien. Trabajo en algunas de las más prestigiosas cabeceras galas, donde se hicieron populares sus personajes blancos. ¿Es cierto que usa así el color para destacar a sus protagonistas?

GM: Eso surgió tras las primeras tentativas... Mis personajes siempre están lejos de la cámara, nunca hay un primer plano, siempre están lejos, bastante lejos de la cámara. Entonces son pequeñitos y están en decorados de un color total. Lo único blanco en toda la superficie de mis obras es la piel del personaje. Si el personaje está vestido, la cabeza es blanca, las manos son blancas, y, ¿por qué? Porque yo al principio le puse color, rosado por la piel, pero se perdía el personaje, no se veía. Si lo dejaba blanco, destacaba. Luego me di cuenta de que lo que estaba utilizando ahí era el principio de la bola de golf. La boda de golf es así: está a trescientos metros y porque es blanca se ve. Si la bola de golf tuviera un color azul, verde, gris, no la verías, pero como recibe toda la luz, se ve. De eso me di cuenta después de un tiempo, lo aprendí con la experiencia. O sea, el protagonista nunca es el decorado. El decorado crea un ambiente. Yo no pongo el color gratuitamente. El color está jugando un papel, un rol, en mis dibujos siempre. Si es una escena de pareja, le pongo ambiente romántico, si me gusta mucho haces chistes en ambiente antiguo, por ejemplo el Medioevo, le pongo ocres, grises. O sea que el color está jugando un papel. Además, mis *cartoons*, mis dibujos humorísticos yo los pinto en color.

[el humorista **Faro** interviene y le pregunta sobre cómo aplica el color]

GM: Yo trabajo sobre una base de tinta de color. Termino mucho con pastel y lápiz de color. Para todo lo que es sombra y luz, pastel. El detalle de volumen, con lápiz de color. La base es tinta de color. Pero yo utilizo una cosa no muy conocida en el ambiente, que es una goma líquida. Como yo hago color total, lo que quiero que quede blanco lo cubro con una goma líquida. Trabajo tranquilamente el color y, cuando se seca, saco la goma líquida y surge el blanco.

JAP: ¿Y por qué prefiere los planos generales en sus dibujos a los primeros planos?

GM: Bueno, eso es muy personal... Este.. Yo soy un admirador del cine mudo, de los años veinte y treinta, incluso antes de Buster Keaton y Charles Chaplin. Me parece que ese es el verdadero cine, el cine de imagen, donde los protagonistas los vemos con una distancia. No conocemos mucho de la identidad del personaje

porque no lo vemos de cerca. Entonces no lo hice intencionadamente, pero yo creo que la gente se identifica más con un personaje que está lejos que con uno que esté cerca. Además, mis personajes no tienen nombre, no se llaman Asterix, Miki Mouse, ni Pato Donald, o sea que otra razón de más para que la gente se sienta un poco identificada con el personaje, y como es blanco puro, sin raza, puede tener cualquier identidad.

MB: En cuanto a identidad, su obra no se puede calificar de argentina, ¿quizá por haber vivido en seis países diferentes?

GM: Yo, cuando empecé a publicar en Europa, un dibujante amigo se enteró de que yo era argentino. Me escribió y nos alegramos mucho. Decía: «Creíamos que eras italiano, o cubano, o francés». Soy del mundo. Todos mis traslados, desde Argentina a Perú, de Perú a EE UU, de EE UU a Francia, de Francia a España, todos fueron decisiones propias, mías. La del traslado a Mónaco ya no es una decisión personal, es una decisión de mis colaboradores, porque mi situación fiscal es muy complicada, porque publico en el mundo entero, y entonces la declaración fiscal mía era muy compleja. Además, hubo otra razón. Yo no estoy muy contento de no pagar impuestos; Mónaco es un lugar muuy lindo, tranquilo, seguro, en la costa Mediterránea... es un barrio. Pero yo pensé un poco cuando viví en EE UU, que entonces todavía estaba la Guerra de Vietnam y el conflicto con Cuba, en el 62, en Nueva York, en aquella tensión, y después me fui a Francia. Durante todos esos años, una buena parte de los impuestos que yo pagué en esos países iba al armamento. Yo estaba colaborando con el armamento en EE UU y en Francia. Ese fue un detalle que me convenció para irme a Mónaco, y desde Mónaco esto me permite hacer donaciones a lo que yo quiero hacer. Yo quiero ayudar a muchos pero no, y sobre todo no, al armamento. [Mónaco] Me permite controlar mejor el uso de mi dinero. Esto lo digo así, por no contribuir con mis impuestos a la guerra en diferentes países.

[sigue en página siguiente]

[Entrevista: **M. Barrero y J.A. Piñero**, para *Tebeosfera* 021127]

ISSN: 1579-2811

DIBUJAR POR INSTINTO: ENTREVISTA A MORDILLO [parte 2]

Entrevista practicada por Manuel Barrero y Jorge Alberto Piñero, "JAPE", a las 10:20 horas del día 16 de octubre de 2002 en el Rectorado de la Universidad de Alcalá

[**Mordillo** y su esposa junto al humorista brasileño **Lailson de Holanda**, en la inauguración de la exposición *Pindorama*, en Alcalá de Henares, de este último. Fotografía © 2002 **M. Barrero**]

Autor de reconocido estilo, imitado por mil, cuidadoso hasta el extremo, agrimensor de la viñeta, Mordillo es un veterano mimador de la memoria y un humorista feliz que celebra el azar gozoso de su vida. Fue entrevistado pocas horas antes de ser investido catedrático honorífico en Alcalá de Henares.

[viene de una página anterior]

MB: Háblenos de su animación, de la serie de dibujos animados hecha en Alemania.

GM: Fue una experiencia muy buena, porque como mi primer amor, lo dije antes, fue el dibujo animado. Desde los años cuarenta lo hice, pero no en gran forma, porque el estudio que tuve en Argentina fue pequeño y la experiencia con Paramount fue de sólo un año y allí como animador... y siempre hice mis dibujos como si fuesen historias de dibujos animados. Lo mío son *story-boards*. De cualquiera de mis dibujos se puede hacer una película. De cualquiera. Eso lo vieron varios estudios de animación en Europa; me propusieron cosas y yo no estaba convencido, y hasta vino este señor, que ya padeció, lamentablemente, Miki Muster, que tenía un estudio de dibujos animados alemán y que entendió lo mío, lo entendió. No sé si vieron las películas, son mis chistes animados, en dibujo animado. Duran diez segundos, quince segundos... hasta un total de 300 minutos de animación que se hicieron. Por supuesto, yo pedí nada de diálogo, solamente efectos sonoros y música. Son películas mudas con efectos sonoros, del personaje se oyen los pasos y la música de fondo a veces. Queda como cine mudo, cine mudo en dibujo animado; queda muy bien, se hicieron 160 spots [Muster ha declarado 400], de diez segundos, quince, el más largo tiene un minuto. Se hicieron en los años setenta, al final de los años setenta, y están vistos en las televisiones del mundo entero.

MB: Usted tiene una legión de seguidores y también de imitadores. Entre ellos podría contarse a Gelmi, Nik, Matt... ¿Qué opina de sus obras?

GM: Esto lo considero en la mayoría de los casos como un homenaje. En cierta forma te copian... y quizá el que más me copia es Matt. Me imita en la forma del color, pero yo lo considero como un homenaje, no me enfado.

MB: Usted lleva 33 años felizmente casado... ¿el amor ayuda al humor?

GM: Mucho. Yo sería más partidario de hablar de ternura. Porque el amor de la pareja es una cosa muy particular. Yo tengo ternura por muchas cosas, por lugares, por ciudades, por amigos, por objetos, por animales. Mi definición del humor (no sé si la conocen, pues la he repetido y está en mis libros) es: «el humor es la ternura del miedo». La ternura es más fuerte que el amor, porque se comparte y el amor a veces no. Además, la ternura también se dirige a los animales, lo cual es muy importante, yo tengo mucho respeto y admiración por los animales.

MB: Esa definición de humor la leí en una entrevista que le practicó en 1988 Carlos Ulanovski, a quien le comentó también que usted enumera sus ideas en cuadernos...

GM: Las escribo allí primero. Es una especie de telegrama para mí, porque si no las olvido. Las numero. Yo tengo, tuve, dos formas de trabajar. Los primeros quince años, primeramente escribía y después abocetaba. Ahora, primero aboceto, o sea, hay un boceto así, como una estampilla, pequeñito, y cuando tengo la idea más o menos desarrollada, ya escribo. Como tengo todas mis ideas escritas, quedan registradas. Y numero. Numero y fecho. He escrito más de cuatro mil ideas, y realizado menos de mil quinientas.

MB: Le quedan...

GM: No, no. No es que me queden. No es eso. Yo las escribo y si me dejara llevar por el entusiasmo en ese momento las dibujaría. En cambio, las dejo reposar y vuelvo mucho más tarde. Así es como si las hubiera escrito otra persona. Si haces algo hoy y no lo miras durante mucho tiempo, meses, vuelves a leerlo y no sólo no lo reconoces: lo puedes juzgar. Es lo que hago, escribo y trabajo con ideas de épocas antiguas.

MB: En mi opinión su obra, en conjunto, es un canto a la soledad del hombre ¿estoy en lo cierto?

GM: Estás muy en lo cierto. Sí, hago la actualidad, pero la actualidad ancestral, no la actualidad del día a día, de lo que está pasando en EE UU o en Irak, o en Próximo Oriente. Yo hago la actualidad desde que el hombre existe. Y desde los comienzos de la existencia el hombre ha tenido siempre que ver con la soledad, incluso cuando estás en medio de una muchedumbre cada uno está solo.

MB: ¿Y cree usted que el único escape a esa situación es la imaginación?

GM: Einstein dijo que la imaginación era más fuerte que el conocimiento. Lo dijo Einstein. Si dejas de imaginar se para el mundo. Si dejas de imaginar, y de crear, se para el progreso. Ahora, si decimos que el progreso no sirve para nada, dejamos de crear, dejamos de pensar. Y dejamos sobre todo de imaginar. Si lo hacemos, la humanidad se para. Es muy importante. Si queremos que la humanidad se pare porque estamos yendo hacia el desastre, dejamos de imaginar. De eso que mi admiración por los animales es inmensa, Todos los animales se conducen por el instinto y se equivocan muy poco; hay muy poco margen de error si tú trabajas por instinto. Te puedes equivocar si utilizas la inteligencia, llegas a hacer guerras. Por eso cuando yo trabajo, trato de trabajar imitando a los animales. Concretamente, cuando yo escribo me dejo llevar por el instinto, la idea que me viene la sigo por instinto casi, y dibujo por instinto. Entonces, el margen de error baja. Y mi concepción es muy lenta, desde el boceto al dibujo terminado a veces pasan días, semanas, meses, años...

MB: Además, usted necesita un ambiente especial para dibujar.

GM: Soledad total. Volvemos a la palabra soledad. No sé quién dijo... «Nada puede ser creado sin la soledad»... Lo dijo Picasso. Y supongo que él también trabajaba así. Yo conozco dibujantes que trabajan con otra gente. Y a mí me gustaría trabajar en un estudio grande, con otros. Me gustaría mucho; y pasar de mesa en mesa mirando el progreso de los otros. Pero al mismo tiempo, para crear lo que yo hago, para dar forma a mis ideas, necesito soledad. Soledad y silencio. Porque yo la música sólo la pongo cuando las cosas están solutas, eh... resueltas. Entonces la música me acompaña. Yo tendría que poner en mis libros: «Con la colaboración de Bach, Vivaldi, Mozart...» Cuando yo paso a tinta, que es la parte más difícil, que ahí no te puedes equivocar, pongo esa música, principalmente barroca, y ellos me

acompañan. Gracias a esa música yo me concentro. No sería una exageración, sería justo que pusiera eso en mis libros.

MB:¿Qué le parece el esfuerzo de la Fundación General y la acogida que se le ha dispensado en Alcalá de Henares?

GM: Una de las cosas que más me interesa de este viaje, de esta oportunidad, es la perspectiva de crear un museo [el Museo del Humor Gráfico de Alcalá]. El museo es fundamental y podemos dar un gran paso adelante en "dotar de carta de nobleza" (pues no la necesita) a esta profesión de autor de humor gráfico. Se puede ir muy lejos con u museo, pues no solamente sería uno de los raros museos que hay. Hoy hay pocos en el mundo, como por ejemplo el de Schulz en Santa Bárbara, pero se acaba de cerrar uno que estaba en Georgia, y el de Boca Raton en Florida. Yo éste lo vi construir y lo visité, y tenía joyas: los primeros Mickey Mouse, los primeros dibujos de Iwerks que hizo para la primera película. Después, hay un museo de dibujo humorístico en una ciudad italiana, Tolentino, que muy poca gente visita. Hay otro en Bélgica, y en Suiza, en la ciudad de Vasel... En total hay muy pocos. Y aquí, en Alcalá, se podría hacer una cosa muy buena, porque se podría hacer bastante oficial y podría ser un lugar de exposiciones, encuentros, conferencias, difusión y, si las cosas se hacen bien, se puede ir muy lejos. Es la idea que más me interesa este año aquí en Alcalá; ya ayer visitamos el lugar y se podrá hacer algo magnífico. Con una calle peatonal que pasa delante del museo, como soy *anticoches*... y me gustó que en ambas puntas de la calle hay nidos de cigüeñas. Es un lujo, no se puede pedir mejor.

JAP: Usted se fue muy joven de Argentina, pero ¿ha mantenido lazos profesionales con los grandes argentinos?

GM: No solamente profesionales. Yo voy cada año a la Argentina y me encuentro en lo posible con los colegas. Sobre todo con uno, que es el que más edad tiene, que lo nombramos antes, Osvaldo Ferro. Tiene 85 años. Dante Quinterno tiene 93, y vive, pero a él no lo veo, veo a Ferro, a Garaicoechea, a Caloi, a Fontanarrosa. Ellos son, como dije yo, y así se publicó: "Hermanos de tinta china". A ellos los voy a ver regularmente todo lo que puedo. Eso por el lado profesional, luego están los amigos de la infancia, irreemplazables, y la familia. Tengo una hermana allá, con cuatro hijos, sobrinos, nietos. Argentina es una patria de infancia, recuerdos, que yo viví desde mi nacimiento hasta los 23 años. Yo no me fui de Buenos Aires, yo me fui de mi barrio...

MB: Incluso ha seguido guardando fidelidad al equipo de fútbol verdolaga, Ferro Carril Oeste.

GM: Era simpatizante. Ahora soy hincha.

JAP: ¿Considera que en su obra de toda la vida conserva parte de lo que dejó en aquel barrio de pequeño?

GM: Creo que sí, lo llevo a cuestas. Cuando yo tenía 17 años y hacía dibujos con más ingenuidad, con mucho romanticismo, una chica me dijo: «Qué lástima que cuando crezcas te vas a perder esta espontaneidad y este romanticismo que tienen tus dibujos. Y para mí fue un desafío. Trato de seguir dibujando, a los 70 años, con esa ingenuidad que yo tenía a los 16.

ISSN: 1579-2811

MORDILLO Y LA MEMORIA PRESENTE.

[Cuento de los primeros años cincuenta ilustrado por **Mor (Mordillo)** para la revista argentina *Peter Pan*, de Editorial Codex]

Artículo por César da Col

LA IMPORTANCIA DE LA MEMORIA.

Antes que nada, quisiera hacer una merecida aclaración a quien lee estas palabras: yo no soy un experto en el tema Mordillo. Ni siquiera sé escribir artículos de información. Simplemente, soy un dibujante argentino que se lanzó a la aventura de convocar a todos los colegas del mundo (gracias a las bondades del correo electrónico y de sitios como *Tebeosfera, Humoralia, Fan de Comix, El Can* y otros que se suman a la movida) para realizar un lindo homenaje a Mordillo en el club Ferro Carril Oeste de Buenos Aires (institución deportiva que este gran artista ama desde su niñez) en el próximo año 2003.

¿Qué me motiva a llevar a cabo este proyecto? Un hecho fundamental: los argentinos tenemos la obligación de reconstruir un país devastado por sus propios habitantes. Porque no nos engañemos, hay que reconocerlo... estamos como estamos porque el pueblo votó a personas incapaces, mentirosas y corruptas que hace más de 30 años vienen haciendo oídos sordos a los reclamos de los trabajadores, de los docentes y de los jubilados. en el caso particular de los dibujantes (que es el que nos compete), se trata de reconstruir un oficio (el humor gráfico y la historieta) y el deteriorado mercado local. ¿Revistas de humor? En la actualidad muchas de las revistas de humor argentinas son autoeditadas (como *El Garrotazo*), y solo hay unas pocas en el interior del país (*Salta la Risa*)... ¿Revistas de Historietas? Solo existen republicaciones de *Patoruzú* y algunas más; el resto son todos intentos de autoedición (*La Productora*, *Tirapia*), sobrevivientes de lo que fue un gran mercado...¿Revistas para niños? Quedan dos a nivel nacional: *Genios* y *Billiken. Anteojito*, un baluarte, cerró sus puertas a principios de este año, tras casi cuarenta años de publicar historietas para chicos. Para el humor gráfico, quedan los periódicos: sus contratapas (*Clarín, La Nación*) y sus suplementos de humor (*Página 12*; *La Voz del Interior*), pero lamentablemente, la tirada de los mismos bajó un 50 % o más con respecto a años anteriores. ¡Y claro! Si la gente no tiene dinero para comer...¡Menos dinero tendrá para comprar una revista de cómics! Si comparamos estas cifras con los 250.000 ejemplares semanales que editaba la revista de humor *Rico Tipo* en los años cincuenta, no caben dudas que estamos al borde del abismo, si es que no nos encontramos ya en el fondo del mismo.

Señor lector: el oficio del dibujante en Argentina se está muriendo. Ojo que no hablo de "arte", sino de "oficio": el trabajo de realizar una historieta o un *cartoon* de manera remunerada. Porque si no hay mercado el dibujante deberá dedicarse a otra cosa... Esta es la situación, la que debemos revertir. Los argentinos tenemos la obligación y el deber moral con nuestros descendientes de reconstruir un país...
Pero para eso, lo primero y principal es recuperar la memoria. Porque un país sin memoria nunca va a crecer o desarrollarse, porque va a repetir sus errores por

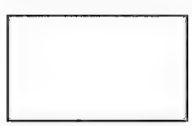
siempre. Y los homenajes (como éste al gran Mordillo) sirven para eso, para recuperar la memoria, para tenerla viva, siempre presente. Los profesionales del dibujo aprenden mucho mirando a los clásicos, y hay que mostrarles lo que ellos hacen. No podemos empezar a crear cosas nuevas, si antes no revaloramos a quienes nos precedieron, nuestros cimientos, nuestros Maestros... Mordillo es uno de estos pilares, como Quino, Lino Palacio, Alberto Breccia, José Luis Salinas, Eduardo Ferro, Héctor Torino, Héctor Oesterheld, Guillermo Guerrero, Oski y una lista infinita. Y ese cariño y ese afecto por una trayectoria, por una vida dedicada a su arte, hay que hacérselo sentir a su autor en vida, para que pueda seguir creando por muchos años más.

MORDILLO: EL GRAN MAESTRO DEL HUMOR Y DEL COLOR.

No sé por qué razón, pero desde pequeño me interesé por la obra de Guillermo Mordillo. Tal vez porque desarrolla un tipo de secuencia gráfica muda, sin textos, con un dibujo redondeado y colorido, donde todo parece blandito o de goma. Una estética que me atrajo de niño, y que aún hoy lo sigue haciendo. Y esos cálidos recuerdos de niñez en los cuales reía con sus dibujos (y con los "Trok Trok" del español Jan, y los libros de Quino, y los *Asterix* y...) fueron el detonante para desear que algún día le agradecería a este tipo, de alguna manera, esos lindos momentos que me regaló gratuitamente, sin saberlo...

El niño de aquel entonces creció, se chocó con la vida y, tras los sucesos ocurridos el 19 de diciembre pasado en la Argentina, sintió la necesidad de construir algo... cuando uno se percata que a su alrededor un país se derrumba, toma fuerzas para, aunque sea, poner en pie un castillito de naipes. Construir ante la adversidad de los hechos. Comencé a husmear en mis libros de investigación sobre el humor gráfico e historieta argentinos (*Historia del Humor Gráfico y Escrito de la Argentina*, Volúmenes I y II, por Siulnas; *Historia de la Historieta Argentina*, por Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, *Historia del Humor Gráfico*, por Trillo y Alberto Bróccoli); en entrevistas realizadas a Mordillo desde 1988 hasta la actualidad, publicadas en importantes medios de comunicación (periódicos como *La Nación, Clarín, La Maga*) y mantuve charlas con algunos profesionales amigos de Mordillo, como el gran dibujante de animación (pionero en el país) Ubaldo Galuppo. Sumemos los hechos mencionados, y el resultado es el "Homenaje a Mordillo", que hasta ahora está solo en el sitio web *http://ferrotoons.8k.com*, y que el proyecto además consta de un pequeño agasajo a Mordillo el año próximo en el club Ferro.

Hay un momento en la vida de Mordillo que me llena de curiosidad y espero algún día sentarme frente a él en un café y charlar sobre el tema. Se trata de su infancia y juventud en Argentina, desde sus inicios en la profesión hasta su partida hacia otros rumbos, en 1955, que primero fue a Perú y luego a Estados Unidos y Europa. En el informe que escribí sobre su carrera en el sitio de Ferro Toons Web, titulado "Algunos apuntes no oficiales de su trayectoria profesional", dividí la trayectoria de Mordillo en cinco etapas, en donde cada una merecería un volumen propio. Las tres primeras etapas son referidas al Mordillo "prehistórico", a ese Mordillo que todavía no dibujaba sus clásicos personajes "narigones y blancuscos", que vive su etapa de formación profesional trabajando en historietas humorísticas, en publicidad, tarjetas de felicitación y dibujos animados. La primera etapa la llamé "Nace el Mordillo dibujante y verdolaga" y abarca toda su trayectoria y formación en Argentina (y su afición por el equipo de fútbol Ferro Carril Oeste, pequeño club de barrio de camiseta verde, de ahí el mote "verdolaga") hasta su partida al Perú, en donde comienza la segunda etapa, que dura unos cuantos años, y que la denominé "La Aventura Peruana". Luego le continua su marcha a USA: "La Aventura Norteamericana", y recién en la cuarta etapa es donde nace el Mordillo que todos conocemos: "Nace el Mordillo Humorista", que es cuando arriba a Francia, en los años sesenta. La quinta etapa, abarca toda la trayectoria de Mordillo desde los ochenta hasta hoy: "Mordillo Contemporáneo".



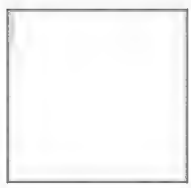
PETER PAN, EL CONEJO FOSFORITO Y COLAVERDE

Uno de los primeros trabajos realizados por el joven Mordillo en Argentina (a los 23 años de edad), son unas muy simpáticas y divertidas historietas orientadas hacia el público infantil, editadas por el sello Editorial Codex, una

pujante editorial que confeccionaba un sin número de libros por aquella próspera década de los cincuenta.

Tengo en mi poder un ejemplar de la revista *Peter Pan*, de la editorial mencionada, con fecha de publicación del 4 de enero de 1955, Año 4, Número 35. De pequeño formato vertical (apenas 20 × 14 cm.), este ejemplar posee en su tapa una ilustración realizada por Mordillo con 3 de sus personajes: El Conejo Fosforito, su amigo Osito y su primo, el malvado Conejo Negro. Esta tapa hace referencia a la historieta central de la revista, también dibujada por el propio Mordillo pero con guiones de un gran cómico argentino: Aldo Cammarotta. El "Conejo Fosforito" como así también el resto de historietas que contiene la revista (5 en total, cuya autoría no es mencionada), están influenciados gráficamente por los *funnies animals*, tan en moda en aquellos tiempos gracias a la labor de dibujantes de Disney como Floyd Gottfredson, Al Taliafierro, Carl Barks y otros. Historias sencillas, simples, pasatistas, en donde las persecuciones entre el malo y el bueno (a lo *Tom & Jerry*) son el eje central de las aventuras.

También, dentro de este número, encontramos un cuento infantil titulado "Colaverde y las sombras", que nos interesa mencionar ya que está ilustrado por "Mor", que no es otro que Mordillo. Hay muchos trabajos firmados de esta manera... existe un cartel publicitario del vehículo infantil Sulky Ciclo dibujado por Ubaldo Galuppo en conjunto con Mordillo, aparecido en la revista *Billiken*, cuya firma es "Mor-Galu". Debido a las limitaciones de la impresión, se nota que el artista no podía lograr el volumen con el color al que acostumbra en la actualidad ya que está aplicado de manera plana. Pero si observamos con atención los árboles que acompañan el paisaje, se ve un acercamiento del joven autor a la redondez de los dibujos que realiza en la actualidad.



1955-2002. 47 años de distancia, pero unidos por la trayectoria inmensa de este artista, que merece hoy más que nunca ser reconocida en España (Catedrático Honorífico por la Universidad de Alcalá, nada menos), en Argentina y en todo el mundo ¡Es que Mordillo, es el "Gran Maestro del Humor y del Color"!

Y recuerde, querido lector: "Si sabemos de dónde venimos, sabremos a dónde vamos..." Eso Mordillo lo sabe, ya que nunca olvidó sus raíces argentinas, siempre valoró a sus predecesores, siempre mantuvo una memoria viva, activa y presenta, esté en el lugar del mundo que se encuentre. Sigamos su ejemplo.

[© 2002 **César da Col**, para *Tebeosfera* 021127. Da Col es el director del sitio web oficial autorizado por Mordillo http://ferrotoons.8k.com/]

ISSN: 1579-2811

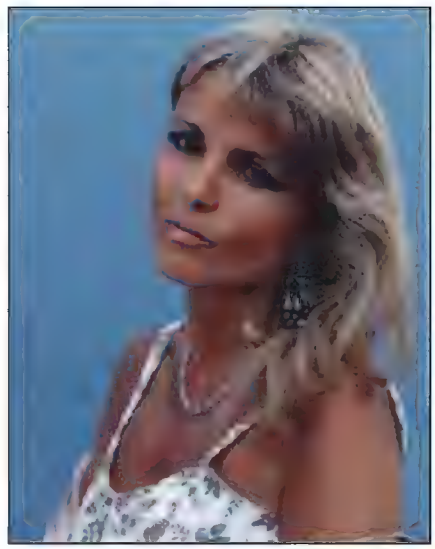
VON REBEUR

23-XI-19... [léase nota adjunta], **San Isidro (Buenos Aires)**

Nombre: Ana von Rebeur. **Firma**: Von Rebeur

Formación: Autodidacta; formación en talleres de arte

Profesión: Ilustradora, dibujante humorística y escritora. Presidenta de FECO Argentina



[**Ana von Rebeur**, recién levantada por la mañana]

TRAYECTORIA	PUBLICACIONES	CONFERENCIAS
EXPOSICIONES	PREMIOS	GALERÍA

TRAYECTORIA

Humorista a la vez que incansable trabajadora por el humor en su país, ligada a casi todas las plataformas argentinas del humorismo y la sátira más destacadas desde 1986. Ha trabajado en cerca de treinta revistas y diarios argentinos, entre los que se cuentan *Humor*, *Sex Humor, La Nación, Clarín, Página 12, Ronda Aerolíneas*, *Sojourn* de Sheraton, *Máxima, Cosmopolitan* y *Para Ti*, entre otras cabeceras. También a trabajado en el diario *La República*, de Uruguay, haciendo humor gráfico, columnas humorísticas y notas periodísticas, de turismo y de humor. Desde 1997 también laboró como guionista de humor para programas de televisión (como *Telefé* y *Canal Azul*) y escribió –junto con Alejandro Borensztein y Jorhge Schussheim- la obra teatral *La hija de*, protagonizada por Marina Borensztein -hija de Tato Bores- que fue dirigida por Lía Jelín. En 1998 fue editora del suplemento semanal de turismo *Via* del Diario *Perfil.* Y desde 1999 colabora con varias publicaciones electrónicas de España, Uruguay y Argentina, entre ellos *Tebeosfera*.

Hoy en día, publica notas de humor y dibujos humorísticos en revistas de humor de Argentina, Teherán (Irán) y de Hyderabad (India), y dirige con mano fuerte y entusiasta la delegación de FECO en Argentina. Recientemente ha organizado, inasequible al desaliento, la *Primera Muestra Internacional de Humor Gráfico de FECO ARGENTINA*, donde se han dado cita más de 1000 trabajos de 300 dibujantes de 44 países de todo el mundo.
Nunca ha dejado de ser mujer encantadora y sin edad, aspecto este último que justifica del siguiente modo:

«¿Tenemos que revelar nuestra edad?

De tanto escuchar estas noticias espeluznantes sobre las consecuencias del paso del tiempo, las mismas mujeres de 40 nos censuramos al confesar nuestra edad. Las chicas de 20 años no tienen dramas de decir a los gritos que tienen 20. Las de 50 no tienen más remedio que decir que cumplieron 50: el pelo les crece blanco, la cara se llena de arrugas, los hijos ya son profesionales y las hijas están embarazadas. Y las de 40, ¿qué hacen?
Callan, con un silencio ominoso, sabiendo que hasta que no cumplan 50 tienen una edad inconfesable. A los 40, todo lleva más tiempo de lo que una piensa, excepto el envejecimiento. Algunas personas envejecen prematuramente y otras lo hacemos con total puntualidad. ¿Importa tanto envejecer, cuando sabemos que por dentro estamos hechas unas chavalas? El problema es que la belleza es superficial, pero la vejez llega

hasta el tuétano. Por esto creo que sigue siendo una alevosa grosería preguntarle la edad a una mujer. El que lo pregunta, siempre está calculando, de un modo u otro, cuántos años nos restan antes de la menopausia, y si todavía podremos quedar embarazadas, o no.

«Tiene 40, pero todavía es pasable» no quiere decir otra cosa que «Calculo que sigue en esa deliciosa etapa reproductiva». Confesar los 40 resulta duro, porque es como desnudarse ante un desconocido que va a ponerse a calcular cosas que no queremos que nadie calcule de nosotras: si somos capaces de caminar contoneando las caderas, si soportaremos las presiones de determinado puesto de trabajo, si se animaría a invitarnos a salir, si vamos a esperarlo con la cena caliente y velas encendidas, o si, en cambio, vamos a mandarlo a la rotisería para que compre algo sin colesterol.

En una entrevista que le hicieron en los años sesenta, la feminista Gloria Steinem, editora de la revista *Ms* —un neologismo que buscaba evitar el discriminatorio uso del Mrs. de "Señora" o el Miss de "Señorita"—, resolvió confesar su edad. El periodista que la entrevistaba le dijo: «You don´t look 40» («No pareces de 40»), a lo que ella le respondió: «This is how 40 looks!» («¡Así son las de 40!»), frase que dio la vuelta al mundo delatando los prejuicios del tonto entrevistador.

Cualquier entrevista a una mujer que leamos en diarios y revistas comienza delatando la edad de la entrevistada. Hace poco me hicieron una nota en un diario de difusión nacional. La periodista arrancó preguntándome la edad:

—¿La tengo que decir? —gemí angustiada.

—Sí. Si no, me matan. O la averiguan por otro lado.

La dije, y vi con espanto que mi edad aparecía... ¡en el título, con letras GRANDES ASÍ! Por suerte la nota apareció en página par, que siempre se lee menos que la impar. Pero me quemaron para siempre. Después comprobé que no soy la única víctima: casi todas las entrevistas realizadas a mujeres comienzan con la edad de la entrevistada: «En su medio siglo de vida, la escritora Laura Esquivel...», «En sus 52 años, esta mujer ha logrado...», «Pese a sus avanzados 26 años, la atleta española ha conseguido un récord...» ¿Dónde vieron que una nota a un hombre comience con la edad? Si la edad de una mujer comienza con 40, publicarla debería ser delito. ¿Qué significa tener 40 en el imaginario popular, especialmente en el masculino? ¿Tendríamos que tener aspecto de brujas con pelo gris, verrugas en la nariz, piel apergaminada y voces quemadas por el aguardiente? ¿Una mujer de 40 debería parecerse a una directora de escuela, a una suegra, a una *guardiacárceles*? ¿Tendríamos que vestir con vestidos largos y oscuros, saltos de cama de franela, pantuflas desflecadas, ruleros y máscara de pepinos en la cara, y no poder leer sin anteojos? ¿A qué perverso cálculo mental de quien nos averigua la edad nos prestamos si respondemos la impertinencia? ¿Estará comparándonos con su amante, con su madre o con Claudia Schiffer? ¿Quiere saber si estamos aún buenas para nuestra edad, o si la vida nos pasó por encima como un tren carguero? ¿Se le ocurren pensamientos de índole edípica porque le gustamos aunque él es menor, o se divierte viendo que a nuestro lado él es parece un nene de pecho? ¿Qué tenemos que ver nosotras con los "prejuicios antiedad" de gente que no sabe lo que significa cumplir la gloriosa edad de 40 años?

Lucille Ball decía que para mantenerse siempre joven, una mujer debe hacer cuatro cosas: comer despacio, dormir mucho, vivir una vida honesta y mentir la edad. Mientras la sociedad no valore otra cosa más que la juventud, no creo que sea buena idea confesar la verdadera edad. Hasta Carlos Gardel tuvo que sacarse diez años de un plumazo para poder filmar en la Paramount. ¿Por qué nosotras habríamos de ser menos que Gardel?

No decir la edad es un genuino derecho femenino. Otra cosa es confesar la edad después de los 50, cuando una ya prefiere decirla por miedo de que los demás la crean todavía más vieja de lo que es. Hay casos puntuales, como una amiga muy superada, que se ofende si le dan menos edad que la que tiene, y dice:

—¿Por qué dices parezco menos? ¿Me ves muy inmadura?

Cuando nos preguntan la edad fuera de contexto, lanzándonos un: «Hola, ¿cuántos años tienes?», habría que responderles: «¿Por qué quieres saberlo? ¿Vas a darme empleo o planeas casarte conmigo?» Pero, una buena manera de esquivar la respuesta es decir: «¿Quieres saber cuántos años tengo? Bueno, tengo los mismos años que Madonna, la muñeca Barbie y Sharon Stone.» Si quieren enterarse, no tenemos por qué hacérsela tan fácil. Y después, cuando empiecen a conocernos, deja que se sorprendan al ver lo que significa ser una mujer de 40, como se sorprendió el entrevistador de Gloria Steinem, de modo que no haya un hombre en la historia, sino millones de hombres que nos digan:

—¡No pareces de 40!
Y a los que les respondamos, triunfantes:
—¡Así somos las de 40!»

Este texto es un extracto del libro de Ana von Rebeur ***Te canto las cuarenta: mujeres en la flor de la edad*** (actualmente inédito y en busca de editor)

PUBLICACIONES

Publicaciones en prensa (desde 1986):

La Nación

Clarín

Página 12

La República

Publicaciones en revistas:

Humor

Sex Humor

Ronda Aerolíneas

Sojourn

Máxima

Cosmopolitan

Para Ti

Libros / catálogos:

Los hombres vienen flojos, Ediciones de la Urraca,1995.
Chistes Feministas... que ningún hombre se atrevería a contar, Ediciones de la Urraca, 1995
El Psicoanálisis Ilustrado, Emecé, 1996 (ilustraciones para este libro del psicoanalista Jorge Bekerman).
Chistes con bosteros, Ediciones Florentinas , 1999
Chistes con gallinas, Ediciones Florentinas , 1999
Madre hay una sola (y justo te toca serlo), Grijalbo-Mondadori, 2000
Chistes Feministas, Planeta, 2000
No me pisen que ando en ojotas, Planeta, 2000
Te cuanto las cuarenta : Mujeres en la flor de le edad, en prensa

Otras publicaciones:
Cien Años de Cine Argentino, de Ricardo García Olivieri (coordinadora, redactora y correctora), Manrique Zago Ediciones para el Instituto Nacional de Cine ARgentin, 1996
Todo lo que hay que saber para comprar un tiempo compartido, Guía del consumidor realizada para la Secretaría de Comercio Interior con fondos del PNUD de las Naciones Unidas, 1999
Manual de Prevención de Accidentes (Para el Ministerio de Educación), Manrique Zago Ediciones,1999
Salta, la Linda (Manual turístico), Manrique Zago Ediciones

Aparece entrevistada en el libro *El Humor de las Argentinas*, investigación de Paulina Juszko, Editorial Biblos, 2001

CONFERENCIAS

Humoristas al Arco (Alianza Francesa,1997)
Mesa Redonda de Humoristas de Ediciones de la Flor en la Feria del Libro '96 (Junto a Caloi, Quino, Fontanarrosa y Nik)
Psicoanálisis y humor en la Escuela de Orientación Lacaniana (1997)
El fútbol ...¿Es cosa de hombres ?, en las Jornadas de Comunicación y Deporte en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UBA, 1996.
Las mujeres y el humor, organizada por Asociación de Mujeres Empresarias (1996).

Sexología y Humor (Jornadas de Sexología del CETIS, 1995)
Mujeres humoristas (Feria del Libro de La Plata, 1996)

EXPOSICIONES

Muestra Individual en la Boutique del Libro de Martínez organizada por Asociación de Mujeres Empresarias (1996)
Humoristas al Arco (Alianza Francesa, 1997)
Humoristas al Arco (Boca Juniors, 1998)
Llegó el 2000 ..¡Y ahora qué? (Alianza Francesa,2000)
Llegó el 2000 ..¡Y ahora qué? (Posadas, Misiones, 2000)
IV Encuentro Internacional de Humoristas (Río Cuarto, 2001)
¡Ay, Dios mío! Muestra Individual, Alianza Francesa, 2001
Fundación Aydin Dogan, Ankara, Turquía, 2001
Yomiuri Shimbun, Tokio, Japón, 2001
Salón de Bahía, Brasil, 2001
Muestra de Humor Latinoamericano, Estambul, Turquía, 2002
St Just en Buenos Aires. Muestra Colectiva en Alianza Francesa, 2002
Bienal de Humor de Trento, Italia, 2002
Muestra Individual en Galería Kino, Osijek, Croacia, 2002
Salón de Bahía, Brasil, 2002

PREMIOS Y MENCIONES

1986: Primer premio de concurso *Humor de Alto Vuelo*, auspiciado por Aerolíneas Argentinas
1989: Primera Mención en concurso de Artes Plásticas de la Facultad de Psicología de la UBA.
2001: Ganadora del Award of Success del 19º. Concurso Humor Gráfico de la Fundación Aydin Dogan Vakfi, de Ankara, Turquía, compitiendo entre 4301 dibujos de 1436 participantes de 94 países.
2002: Mención de Honor en el 23 Concursos Internacional de Humor Gráfico Yomiuri Shimbun de Tokio, Japón, compitiendo entre más de 8500 trabajos.
2002: Segundo premio en el 4º. Concurso Internacional de Humor Gráfico *El escenario creativo de los dientes*, de la Unión de Técnicos Dentales de Berlin Brandeburg, Alemania.
2002: Premio Kever en el festival de humor gráfico *Photo & Cartoon Undercover* organizado por la TTI de Bree, Bélgica.

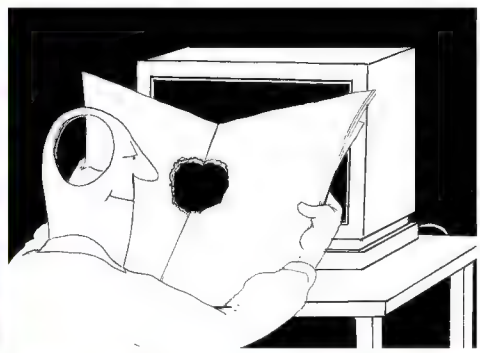
OTRAS ACTIVIDADES

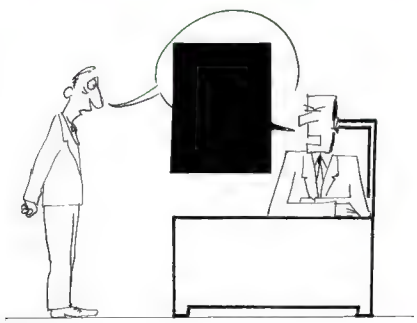
1980: Taller de Expresiones Creativas de Mirtha Dermisache
1982: Taller de dibujo y tintas de Oscar Serra y Patricia Delmar
1984: Diseño gráfico y Publicidad (Escuela Panamericana de Arte)
1985: Taller Nippur IV (Ricardo Villagrán), creador de comics de las revistas D¨Artagnan y El Tony (Ediciones Columba) , y de DC Comics (NYC) .
1986: Taller de acuarela con Carlos Nine en la escuela de arte de Hermenegildo Sabat
1987: Jornada de Técnicas de Acuarela en la Universidad de París.

Presidenta de FECO Argentina (Federation of European Cartoonists Organizations, Federación Europea de Organizaciones de Dibujantes humorísticos)

1997: Guionista para programas de TV *Telefé* y *Canal Azul* y coguionista, junto a Alejandro Borensztein y Jorhge Schussheim, de la obra teatral *La hija de*, dirigida por Lía Jelín.
1998: Editora del suplemento semanal *Via* del *Diario Perfil*

GALERÍA DE IMÁGENES





[© 2002 **M. Barrero**, para *Tebeosfera* 021127]

▲

ISSN: 1579-2811

DE MIL HUMORES / 1

por ANA von REBEUR

Las mujeres que están dibujadas.

Los primeros personajes femeninos de la historieta basaban su gracia mostrando las torpezas y debilidades de su género. Más tarde, la Mafalda de Quino, la Lucy de Charles Schulz y Lisa y Marge Simpson de Matt Groening fueron los seres más maduros y lúcidos de las tiras cómicas. Los cómics actuales muestran la imagen de una mujer solitaria, despiadada y temible. ¿Hasta qué punto las tiras humorísticas y los cómics reflejan a las mujeres de la vida real?

Muchacha cuerpo de papel.

Aunque en la vida real a las mujeres se les dificulte alcanzar algún tipo de protagonismo, ellas siempre fueron las estrellas en variadas aventuras de papel. Las mujeres dibujadas llenaron kilómetros de papel en la historia de la historieta, reflejando la situación de la mujer en cada época. En un principio, representaban la esencia de la feminidad más pura. La vulnerabilidad lacrimógena de Annie la Huerfanita, los mohines aniñados junto al nada inocente portaligas de Betty Boop , los tacos aguja de Barbarella y la cintura de avispa de la Mujer Maravilla plasmaron en papel lo que los hombres querían ver en las mujeres de cada época, sin descuidar el ojo atento de las lectoras que buscaban en las tiras cuál era el último grito de la moda.

Obsesionados por marcar claramente cuáles eran las características, el carácter y el rol de cada personaje en una tira, los dibujantes tuvieron siempre especial cuidado en que la ropa de sus chicas dibujadas resultara moderna, actual, chic y apropiada a su condición . Así, un par de trazos más definían quién era la mucama y quién la esposa, logrando además un testimonio completo de la evolución de la moda y del desarrollo del rol de la mujer en la sociedad a través del tiempo.

Las primeras tiras cómicas de éxito nacieron a mediados del siglo XIX cuando las viñetas humorísticas unitarias necesitaron extenderse en la página para contar, cuadro a cuadro, historias que no entraban en una sola viñeta. En 1895, los diarios *New York World*, de Joseph Pulitzer y el *New York Journal* de William Randolf Hearst entraron en una competencia tan encarnizada para atrapar la mayor cantidad de lectores que ambos títulos se enfrentaron número a número para realizar la página de humor más graciosa y original. Para felicidad del gremio del humor gráfico, esta lucha impulsó la contratación de una gran cantidad de dibujantes que a su vez crearon innumerables personajes y temas novedosos que invadieron las páginas logrando la adhesión inmediata de los lectores. Pronto la adhesión se convirtió en adicción. Los lectores necesitaban seguir comprando el diario para ver cómo continuaba la historia.

Así nació el protagonismo de las diosas de papel : había que llenar la última página con chicas bonitas y vestidas a la última moda para que las mujeres se sintieran identificadas y los hombres hallaran un solaz para la vista. «Los dibujantes somos hombres –afirma el dibujante Alfredo Grondona White–. Y a los hombres nos encanta dibujar chicas lindas y pulposas.»

El papel de las mujeres de tinta.

En la época en que Buenos Aires era una colonia española de calles estrechas y embarradas, los dibujantes humorísticos se hicieron un festín burlando -con razón- el uso del miriñaque y de los enormes peinetones de carey que amenazaban la integridad física de los transeúntes. De las burlas en *Caras y Caretas* a la exaltación de las curvas en *Rico Tipo* pasó mucha tinta sobre el papel.

A principios de siglo, el seguimiento permanente de la moda en los cómics convirtió a las tiras cómicas casi en un figurín de modas. Las viñetas del siglo pasado

muestran a las damas con tacos altos, vestidos largos por el piso, mucha puntilla, lazos y frufrú, mangas "jamón", corsés y volados que aumentaban el tamaño de la cola. Los personajes más famosos y duraderos siguieron escrupulosamente la moda a través de los años. La famosa Sisebuta –la esposa castradora del gordo Trifón [traducción argentina de la obra de George McManus *Bringing Up Father*]– nació en 1913 vistiendo "a la marinera" con escote cuadrado y alegres guardas azules y blancas. Pero en la Primera Guerra Mundial cambió ese atuendo alegre por sobrios trajecitos grises. Durante los años veinte, las tiras cómicas estaban protagonizadas por personajes extravagantes como el Yellow Kid del *Journal*. Se ha comentado que, rápidamente, el *World* bautizó para siempre como "prensa amarilla" a los diarios sensacionalistas debido al color de ese chico raro del diario rival.

En esa misma década, apareció *Dumb Dora* (obra de P. Fung titulada en Argentina "Dora la Tonta"), una rubia muy torpe que servía como burla a las mujeres trabajadoras que se habían emancipado durante la Revolución Industrial de la posguerra. Dora tomaba todo tipo de iniciativas disparatadas para solucionar problemas. Sus ideas eran a todas luces erróneas. Pero, sin embargo, la historieta terminaban con final feliz, con la invariable frase de «¡No es tan tonta!», evitando así socavar la autoestima de las lectoras.

Dora usaba ropa divertida, sombreritos clochés, medias de seda hasta los muslos sostenidas por portaligas con puntillas, faldas audaces, moños provocadores en las caderas, collares de perlas y melenita de oro: era una chica moderna. Tan popular se hizo esta Dora que en 1933 los diarios se agotaron en la fecha en que debía casarse con un millonario: el pueblo quería saber qué se pondría para la boda. Y el dibujante sorprendió a todos presentándola con un casquete ceñido con dos flores sobre las orejas, del que partían una cola de tul, un vestido entallado pero de corte sencillo y un lazo que cubría la cola, y se anudaba adelante, que fue copiado por cantidad de novias de la época. Casi al mismo tiempo, la sexy y aventurera Betty Boop saltaba de un cabaret a una isla de caníbales sin olvidar retocar su boquita de corazón con su lápiz labial mientras salvaba la vida de su perrito o escapaba de las garras de ogros inmensos.

El éxito de ambas figuras -Dora y Betty- impulsó el nacimiento de una legión de damitas guapas y elegantes como Polly Boots, Winnie Winkle, Bab, Connie y Tillie the Toiler quien, para fascinación de sus lectoras, trabajaba en una casa de alta costura y adoptaba poses de *mannequin*. En la misma época, Annie la Huerfanita, de Harold Gray, marcó el nacimiento de la moda infantil en los cómics y explicaba cómo se visten los millonarios.

Uno de los grandes éxitos en personajes femeninos fue la flaca Olivia, la novia de Popeye, nacida de la pluma de E.C. Segar, que logró con ella la suprema ironía de poner junto a un marinero rudo –de los que prefieren prostitutas pulposas- a una flaca de rodete y pollera larga y recatada. Sin embargo, la modosita de Olivia cautivó a los lectores destapándose bajo su aspecto monacal como una mujer valiente, capaz de acompañar a Popeye hasta el mismo fin del mundo y repartir trompadas si había que defender a su novio.

Blondie Boopadoop era otra melenita de oro, pero de clase humilde, creada por Chic Young en 1930. Cuando esta dama se casó en la tira con el millonario Dagwood Bumstead, las ventas cayeron abruptamente. Los lectores no se sentían identificados con personajes que comían ostras entre perros de raza. ¿ Solución? Young le hizo perder a Dagwood toda su fortuna y lo convirtió en un empleado de clase media que espera el aumento de sueldo que nunca llega. Ahí sí, la tira se vendió como pan caliente y llegó a aparecer en 1.900 diarios de todo el mundo. En 1947 Dean Young, hijo de Chic Young, siguió dibujando la tira y cambió de ropa a Blondie –que vestía modelos de modistos famosos en los treinta como Lanvin, Balenciaga, Chanel y Schiaparelli– por severos trajecitos rectos, solapas y hombreras como las que proponían Dior, St Laurent, Givenchy y Pierre Cardin y así estar a tono con los duros tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Durante esta guerra, las historietas se llenaron de superhéroes que intentaban

ganar guerras, al menos en un episodio de tinta. Una vez que terminó la guerra, la alegría inundó los roperos y las mujeres olvidaron los grises y las hombreras, animándose al color, los lunares, los volados, las polleras o faldas con vuelo y las mangas abullonadas tan inadecuadas para tiempos de emergencia civil. Tanto Blondie como la esposa del detective Dick Tracy –del dibujante Chester Gould- se llenaron de volados y ruedos ondulados.

Al volver de la guerra, los hombres vieron que las mujeres habían ocupado los puestos de trabajo que ellos habían dejado vacantes. Entonces quisieron devolverlas a la seguridad del hogar intentando convencerlas de que la tarea de ama de casa era la más noble y útil que una mujer podía realizar. En la *Era Tupperware* nació la fiebre de los electrodomésticos, que estimulaba a las mujeres a soñar con la cocina perfecta y el pelo en su lugar gracias al spray fijador. Así nació la fiebre consumista liderada por las esposas e hijas de Los Supersónicos. Vilma Picapiedra y Betty Mármol vivían acechando a sus maridos como gurkas esperando el momento exacto para sacarles dinero para comprar sombreros y zapatos.

La revista *Susy, secretos del corazón*, que reproducía la serie de DC Comics *Heart's Secrets*, mostraba también las lágrimas permanentes de una joven de pollera vaporosa y zapatos ballerina para bailar mejor el rock, suspirando virginalmente por amores jamás correspondidos.

De la chica soñadora a la líder implacable.

Revolución Sexual de los sesenta desplazó al matrimonio como aspiración máxima de las heroínas de papel. El cambio en la vida real penetró el mundo de la historieta y la chica pedigüeña y llorona se vio desplazada por una imagen de mujer fatal, ganadora y luchadora implacable que había aparecido hasta ese momento en los cómics de culto. Vampirella, Barbarella, Batichica y Gatúbela impactaban con toneladas de pelo, uñas afiladas, ajustados pantalones de cuero, botas y corpiños casi filosos: demasiado atractivas para quedarse entre cacerolas y rosales del jardín. Sólo los personajes secundarios y con menos poder siguen usando polleras.

Valentina, con su corte de pelo paje y su ropa lánguida y reveladora muestra una mujer que ya no se ajusta los botones hasta el cuello ni piensa en casarse para pedirle plata al marido, como lo hicieran Blondie, Vilma o Dora la Tonta.

De 1970 a 1982 los dibujantes Barreiro y Zanotto crearon en la Argentina una rareza que adoran los coleccionistas: Bárbara era la versión femenina del Che Guevara. La guerrillera usaba boina y fusil para luchar en la selva -curiosamente parecida al monte tucumano- contra unos androides nefastos. La tira no conoció la censura ni en los peores tiempos de la represión, y se vendía como pan caliente para quien la reservaba al quiosquero amigo. Al llegar la democracia al país , Bárbara murió por causas naturales: Su resistencia en el monte ya no tenía razón de ser, y a sus autores les resultó imposible convertirla en una *yuppie* materialista de ataché y trajecito sastre. «Lástima , la morocha estaba re-buena», dice Andrés Montemorro, vendedor de la librerías especializadas en cómics *Génesis* y *Entelequia*, un cultor del género-.

En los años setenta, las heroínas del comic se sentaban irreverentemente en su propio escritorio, puteaban como un varón, fumaban, tomaban whisky y usaban plataformas y pantalones Oxford y el pelo largo y suelto. Hasta apareció una heroína muy efectiva, "Evangelina", que en sus ratos tranquilos era monja. Finalmente, ellas empezaron a ser las que daban las órdenes a sus subalternos del sexo masculino.

Autorretrato en clave de cómic.

En los ochenta las mismas mujeres tomaron el plumín para dibujarse a sí mismas, haciendo eclosión una camada de dibujantes entre las que descolló la francesa Claire Bretécher con sus mujeres desgreñadas, psicoanalizadas, gays, equivocadas y tan frustradas como sugieren los títulos de sus libros: *Los Frustrados.* Todas visten ropa oversize, cómoda y unisex. Se acuestan con hombres que admiran por su talento y no por sus billeteras, y quieren que sus hijas sean emancipadas. Son ejecutivas agotadas o intelectuales angustiadas. Las obras de Bretécher fueron traducidas a todos los idiomas y sus libros fueron reeditados decenas de veces.

En Estados Unidos, la dibujante Cathy Guisewhite creó a su "Cathy", una oficinista tan preocupada por conservar el empleo y el novio como por poder comerse un chocolate sin sentirse culpable por no ir a un gimnasio porque con calzas se le ven los rollos. Cathy tampoco sabe si quiere casarse con su novio bueno y aburrido o si aún podría encontrar a alguien más impredecible, apasionado y romántico.

La norteamericana Lynn Johnston, por otra parte, aparecía todos los domingos en los diarios americanos con la tira *For Better or for Worse* (traducido «En la prosperidad como en la adversidad», frase final de cualquier sacerdote antes del «¿Acepta usted como esposa a...?» de los casamientos por iglesia), dando una mirada compasiva a las madres y amas de casa que intentan salir adelante con la lucha cotidiana y la búsqueda de trabajo, ganando muchísimo cansancio junto con su posibilidad de hacer algo más que cambiar pañales.

Otra tanda de dibujantes argentinas supieron reírse del propio género: Petisuí, María Alcobre, Patricia Breccia, Ana Pili, Maitena, Diana Raznovich y quien suscribe, abriéndose paso con esfuerzo en un ámbito editorial -como casi todos- esencialmente masculino. De alguna manera, sólo la minoría de las temáticas –quizás por una cuestión de demanda de los editores masculinos- pudieron levantar vuelo a la temática que los hombres quieren creer de las mujeres: que somos rebuscadas, quejosas, frustradas y obsesionadas con nuestra imagen. Qué solo nos obsesionan dos cosas: cómo conseguir un hombre y quejarnos de qué porquería son ellos.

Las Gatas Floras del humor de diario y revistas tranquilizaron las conciencias masculinas mientras las mujeres fatales y crueles empezaron a ser consumidas con avidez por los lectores de cómics.

Femmes fatales, pero de tinta.

Para fines de los años ochenta, el italiano Milo Manara ratoneó a sus lectores con mujeres calentonas de ropa mínima que destilan erotismo con escenas alternativamente sádicas o masoquistas, y un *soft-porno* donde todo se muestra y nada se insinúa. Otros italianos, Liberatore y Tamburini, crearon poco después a Lubna, una suerte de Lolita machona, de novia con el androide Rankxerox: una chica punk y andrógina, viva imagen de la adolescente rebelde, que reflejaba en papel las tendencias punk y el "qué me importa"de su década.

Horacio Altuna dibujó chicas atractivas y agresivas que vestían a la moda del momento, combinando tops escotados con borceguíes, una moda "sexy-macho" que parece decir "ojo conmigo, pibe". De alguna manera, el argentino creador de *Las Puertitas del señor López* se las arregló para demostrar en cada historia que ellas mandan y que los hombres no son más que víctimas de la voluntad femenina.

A lo largo de la década siguiente, las heroínas de historietas ganaron el protagonismo absoluto de las tapas de revistas. Ellas son tan sexys como crueles, tan atractivas como vengativas y brutales. Usan enormes escotes, transparencias, shorts cavados y agujeros al más puro estilo punk, mostrando profusión de curvas y prominencias. Estas bellezas salvajes inspiran más temor que lujuria. Las más famosas son la guerrera ninja Shi, combativa e impiadosa, la punk Cibersix –que contó con una versión televisiva protagonizada sin éxito por Carolina Peleritti-, la salvaje y sanguinaria The Tenth del dibujante Tony Daniel, y la bellísima y terrorífica Witchblade, creación delirante de Michael Turner que personifica a una mujer policía italiana que viste serio vestidito negro en su tiempo libre y malla negra cavada con guante láser de color negro y garras mortales.

«Eso de ver una mina hermosísima cortando la garganta de un tipo de un zarpazo con sus uñas de acero, a los lectores nos atrapa -confiesa Mariano, cultor del género-. Las mujeres no saben el miedo que los hombres les tenemos. Y estas revistas reflejan nuestros peores miedos. Todo hombre sabe que una mujer hermosa puede destruirlo si quiere. En los cómics, las más hermosas son las más destructivas. Al final, los cómics no muestran más que la realidad: la mujer que nos gusta siempre nos tiene en un puño.»

Por su parte, los japoneses no sólo se dedicaron a dibujar Pokemones. Los cómics japoneses para adultos muestran nenitas con caritas inocentes, trencitas doradas y enormes ojos azules, con caras de jardín de infantes y enormes senos inflados, imponiendo una tendencia paidofílica donde el ideal del deseo sexual nipón parece importado de los Alpes suizos, en ninfas parecidas a la ancestral pastora Heidi. No es casual que estos cómics provengan de un país donde la mujer sigue ocupando el lugar de geisha servil.

Las heroínas no usan polleras.

«Los cómics de ahora reflejan el mundo actual: no hay valores morales, el fin justifica los medios y todo es un "sálvese quien pueda" -afirma Montemorro-. Las mujeres de los cómics actuales no tienen nada que ver con las de hace veinte años. Son despiadadas y no necesitan para nada a los hombres. Saben defenderse solas.» Este hombre se anima a explicar por qué los hombres compran cómics donde la heroína decapita a los tipos: «Una mujer peligrosa es erotizante. Los lectores de cómics exigen un buen dibujo, con mujeres que estén fuertes. Las heroínas de cómics son fuertes en ambos sentidos de la palabra: tienen fuerza y están muy fuertes. Es un placer mirarlas una y otra vez.»

Pero ellas no usan polleras. En la historia del cómic jamás existió una verdadera heroína que usara polleras. Las primeras súper mujeres usaban una malla como las que se usaban en los balnearios de los años treinta. En los cincuenta, la Mujer Maravilla vestía como una diosa de la mitología griega: túnica larga, capa, cinto y sandalias de tiras de cuero cruzadas, como una amazona. Era la época en que las mujeres estaban endiosadas... como la diosa del hogar. Las súper mujeres de los sesenta comenzaron a usar *hot pants*, enteritos, calzas y botas, siempre ropa simple para el atletismo, sin adornos. Un cinturón grueso destaca y protege sus cinturas de avispa, mientras que los corpiños armados, las botas y muñequeras indican espíritu de combate. Eran las diosas de la imagen, con superpoderes demasiado increíbles para compararse mínimamente con la realidad.

Los brazos redondeados y los vestidos vaporosos de los años treinta y cuarenta cedieron paso en los noventa a bíceps musculosos, rostros angulosos y peinados con mechones que caen en punta, filosos como dagas. En suma, las heroínas van cómodas, con ropa fuerte que las proteja sin estorbar. Enfundadas en pantalones y botas van a cumplir su misión cotidiana. Los hombres son subalternos. Ellas ya no tiene poderes misteriosos que se anulan con el contacto de la kriptonita o la ropa de calle. Tampoco vienen de otro planeta: son mujeres reales que saben manejar armas letales.

La María de *El Eternauta* de Oesterheld se limitaba a esperar el regreso del grupo de héroes liderados por Juan Salvo con una resistencia paciente digna de una mártir. Las heroínas actuales se enfrentan ellas mismas de cara con los peores peligros. Como en la vida real.

Colores y tendencias.

La moda en la historieta ha evidenciado lo que venía adivinándose de larga data: que el largo de moda de la falda es inversamente proporcional al bienestar económico de cada momento histórico. De hecho, hay una relación directa entre la macroeconomía y la proporción de pierna que se muestra. Cuando existe una situación financiera holgada, las faldas suben hasta llegar a la más corta de las microminis. Cuando el trabajo escasea y la recesión aumenta, el ruedo de las polleras cae en proporción directa con el valor del salario y el nivel de vida.

Durante las guerras, las polleras llegaron a un recatado largo máximo, para subir escandalosamente en cuanto el conflicto terminaba. En la Argentina, los años de plomo terminaron con las alegres minifaldas de los sesenta y nos trajeron la moda

de larguísimas polleras de viyela y corderoy y severos "chemisiers" con charreteras. El comienzo de la democracia liberó los dictados de la moda –ya no teníamos que vivir uniformadas- y acortó la falda hasta límites insospechados a principios de los noventa. Pero la debacle económica que produjo el llamado "Efecto Tequila" [devaluación del peso desatado por una crisis económica sufrida en México] bajó el ruedo de a poco hasta dejarlo por las rodillas. La moda de los últimos años planteó un look despojado, minimalista, descuidado. Las vidrieras se inundaron de colores apagados, grises y negros, la ropa tuvo cortes simples, netos, sin adornos ni apliques y no importó –por vez primera– que se vieran los breteles del corpiño por debajo de la ropa .

«El color del fin de siglo es el negro. Yo me paso la vida mirando qué usan las mujeres y qué no se usa más para reflejarlo en las historietas -dice Alfredo Grondona White, eximio dibujante de historietas especializado en llenar los cuadros con mujeres muy hermosas-. En los dibujos hay que mostrar la vida tal cual es. Me mantengo atento porque la moda siempre vuelve.» Asombrado, Grondona White afirma que tuvo que gastar más tinta que nunca: «Se usa la ropa negra, como si estuviéramos todos de luto. Los colores desaparecieron a medida que los personajes femeninos se volvieron más activos. Personalmente, creo que la moda del ombligo al aire está durando más de la cuenta. A esta altura, por lo que duran las modas, tendrían que estar las panzas tapadas. Y sin embargo, me asombra que siga el pantalón de tiro corto y las pancitas a la vista, a la vez que las polleras siguen muy largas para el gusto masculino.»

Grondona White afirma que desde los años sesenta él no puede usar colores alegres en sus dibujos de ropas femeninas. Los artificios dejaron paso a lo simple y despojado. La elegancia de fin de siglo tiene colores neutros, oscuros y lisos, y polleras por debajo de las rodillas, ya que sigue la austeridad. No casualmente, sólo los personajes de mayor poder adquisitivo –como María Julia Alsogaray y Amalita Fortabat– enfrentan los dictados de la moda, oponiéndose con cierta obscenidad a la tendencia de usar colores neutros para adoptar –como sólo ellas se lo permiten–trajecitos de colores rabiosamente triunfales como el amarillo huevo, el naranja fluorescente o el verde loro. Pero no es una costumbre exclusiva criolla

En Inglaterra y España pasa lo mismo: mientras el pueblo adhiere a los colores sufridos, como el marrón, el azul marino, el gris y el bordó, la realeza viste tonos pasteles tan alegres como la vida privilegiada que les toca vivir.

Los que dependemos de un empleo inestable no podemos comprar un abrigo naranja o verde pistacho. «Lo usás dos veces y es un quemo», nos dice mamá.

Y tiene razón.

Ana von Rebeur es periodista, escritora, conferenciante, dibujante humorística y presidenta de FECO Argentina. Es autora de más diez libros de humor, entre ellos: *Chistes Feministas* (Planeta, 2001), y *No me pisen que ando en ojotas* (Planeta, 2001). En los últimos años ha sido reconocida con el Award of Success del *Aydin Dogan Vakfi*, Turquía, con la Mención de Honor del Festival de Humor *Yomiuri Yimbun* de Japón, y con un Bronze Prize en el *1st FreeCartoonsWeb International* de China. Actualmente publica textos y dibujos humorísticos en revistas de Argentina, Irán e India.

[Este texto fue publicado con anterioridad en los sitios web: *http://ar.geocities.com/anavonrebeur/* y *http://www.geocities.com/fecoargentina;* el texto ha sido levemente retocado para su actual edición]

[Edición para *Tebeosfera* 020831]

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

DE MIL HUMORES / 2

por ANA von REBEUR

Breve historia de las publicaciones humorísticas argentinas (Apogeo y caída de la revista *HUM®*).

LA DESOPILANTE *TÍA VICENTA*.

La historia del humor en la Argentina se remota a los periódicos políticos satíricos como *Caras y caretas* y *El Mosquito*, del siglo pasado, que fueron un deleite de crítica política mordaz y osada. Pero la historia de nuestro país, golpeado por dictadura tras dictadura, siempre complicó la existencia de las publicaciones de humor. ¿De qué se ríe uno? De lo que más le duele. ¿Y qué puede doler más que un gobierno militar de facto, que tortura, asesina, corrompe y roba? Los argentinos pasamos demasiados gobiernos militares, y el humor político, nos brindó alivio en los peores momentos.

Las revistas de humor nos brindaron un foro de encuentro virtual a todos aquellos que nos rebelábamos ante un presente espantoso. Vivíamos en tal opresión y temor, que no podíamos expresarnos libremente ni ante nuestros vecinos o compañeros de trabajo. Pero abríamos esas maravillosas revistas de humor, y encontrábamos cantidad de firmas inteligentes y seres ocurrentes que aligeraban la realidad. Comprar revistas de humor se convertía en una necesidad imperiosa, un desahogo, un alivio. Ahora que no hay revistas de humor en la Argentina, vemos con nostalgia aquella época en que dibujantes y redactores teníamos un lugar adonde expresarnos libremente y un público fiel que no dejaba de escribir cartas a la redacción, dándonos un *feedback* permanente acerca de la llegada de nuestra obra.

Entre revistas de humor liviano como *Rico Tipo*, de Divito, de tiras cómicas costumbristas, como *Patoruzú* y *Isidoro* -de Dante Quinterno-, o *Mafalda* de Quino, se destacó la primer revista contemporánea de humor político: *Tía Vicenta*.

Tía Vicenta pareció el 20 de agosto de 1957 y se cerró con la censura y clausura impuesta por el dictador Onganía el 17 de Julio de 1966, que se ofendió por la manera en que Landrú lo parodiaba como una morsa de enormes bigotes. En este período brindó nueve años de desopilantes ocurrencias con un formato bastante revolucionario para su época: se usaron por primera vez los fotomontajes y echó mano del humor absurdo que tenía éxito en teatros de revistas para aplicarlo al tema de la política argentina. Pero tal vez su característica más original fue que así como aún hoy todos los diarios y revistas tienen secciones fijas que siempre se encuentran en la misma página, *Tía Vicenta* fue una sorpresa cotidiana, cambiando secciones y estilos, y hasta cambiando la cubierta para parodiar a otras revistas de moda.

Su creador, Juan Carlos Colombres, apodado Landrú, se inspiró en su tía Cora para hacer un personaje central: una señora mayor que cree que sabe todo y responde a cualquier tema con gran autoridad, pero sin tener idea de lo que está diciendo, mientras explica todo con disparates mayúsculos. Otros personajes de Landrú eran: unas muchachas de la alta sociedad, patéticas de tan frívolas; Rogelio, el hombre que razonaba demasiado; el señor Porcel, un exquisito personaje que se debatía en disquisiciones delirantes que lo situaban en un plano distinto de realidad.

Tía Vicenta no poseía un humor corrosivo, sino casi infantil, pero de todos modos era demasiado atrevida para esa época de obligados silencio y eufemismos. Por *Tía Vicenta* pasaron maestros de la pluma y del plumín como Oski, Sábat, Garycochea, Faruk, Vilar, Copi, Gila, Conrado Nalé Roxlo, Siulnas, Gius, Brascó, Quino y hasta María Elena Walsh. Mucha de su gracia residía en burlarse de la pretendida elegancia del argentino típico, categorizando por clase desde comidas hasta formas de expresión, cayendo en el paroxismo de ridiculizar al esnobismo con listados completos de "Lo que debe decirse" y "Lo que no debe decirse", y abundando en superlativos como "elegantísimo" y "bochornosísimo"en absurdas guías del *savoir faire* de la alta sociedad argentina.

Su récord de ventas fue de medio millón de ejemplares en 1966. Desde la fecha de su clausura, Landrú intentó resucitar *Tía Vicenta* en dos intentos frustrados como suplemento humorístico de periódicos.

HORTENSIA Y *HUM®* NOS DEVUELVEN LA RISA

Recién en agosto de 1971 llegó otra vez el humor a los argentinos, cuando Cognini fundó la revista *Hortensia* en la provincia mediterránea de Córdoba. Los cordobeses son descendientes de andaluces, musicales, divertidos y dicharacheros, y gozan una merecida fama de ser los dueños del humor, siempre listos para la chanza oportuna. De hecho, hoy día en Córdoba se concentra una enorme cantidad de dibujantes de humor; en la ciudad cordobesa de Río Cuarto se realiza el único encuentro nacional de humor gráfico, y de esta provincia salieron muchos humoristas comediantes que actualmente trabajan en Buenos Aires. *Hortensia* fue un semillero de dibujantes como Fontanarrosa y Crist entre los varones, y Marlene Pohle (actual vicepresidenta de FECO, Federación de Organizaciones de Cartunistas, residente en Alemania) entre las mujeres creadoras.

Un año después, en agosto del 72, surgió en Buenos Aires la revista *Satiricón*, con increíble éxito en todo el país. *Satiricón* se mofaba de la dictadura, insistía en decir todo lo que la gente temía decir y que los dictadores querían ocultar. Mezclaba sorna con mordacidad, denuncia con ironía y era muy valiente para llamar las cosas por su nombre. Muy lejos del humor ingenuo de *Tía Vicenta*, *Satiricón* fue tal vez la única revista de humor que los lectores leían hasta la última sílaba, con devoción, porque hasta las notas al pie tenían detalles absolutamente hilarantes. En el interior del país, la gente se anotaba en listas de reserva para cuando llegara la revista en los aviones, procedente de la Capital. Fue durante largos años el único medio gráfico que no mentía, que llamaba a las cosas por su nombre y que nos mostraba situaciones hilarantes en medio de una dictadura sangrienta.

En septiembre de 1974, luego de la muerte de Perón, *Satiricón* fue clausurada por la viuda de Perón- una copera llamada María Estela Martínez, que Perón había conocido en una whiskería de Panamá, y que se hacía llamar Isabelita- y sus siniestros consejeros, como el brujo José López Rega. Antes de que la presidenta le ganara un juicio a la editorial, *Satiricón* reapareció por un mes más, pero luego sus dueños Oscar Blotta y Andrés Cascioli, separaron destinos y crearon las revistas *Mengano* y *Chaupinela* respectivamente. Ambas fueron clausuradas por la Junta Militar en abril de 1976. *Tía Vicenta* volvió por pocos meses en noviembre de 1977, pero la censura de esos años era tan atroz, que no se podía hablar de más que unos pocos temas muy superficiales.

Coincidiendo con el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, nace la revista *HUM®*, o *HUM® Registrado* (en el lenguaje hablado y por lo general: *HUM®*) que reunió a colegas humoristas y periodistas exiliados que regresaban de México y España para volcar todo lo que todos querían saber y nadie se animaba a preguntar, en páginas rutilantes de inteligencia concentrada. También se unieron colegas que venían desde ámbitos como el arte, el periodismo y la publicidad, y la revista se convirtió en un lugar de encuentro para argentinos desesperanzados, que hallaban en sus páginas un solaz donde encontraban verdades, denuncias, alegría y sátira sin pelos en la lengua.

Obviamente, todas estas publicaciones sufrían amenazas, intimidaciones y juicios al por mayor, lo que no arredró a sus creadores de seguir diciendo las cosas tal cual eran, porque ahí residía el éxito de ventas. Existe en la ley argentina una figura legal a la que tuvieron que apelar a menudo los abogados defensores de los humoristas acusados de burlarse de las autoridades de turno. En infinidad de expedientes se explicó que las chanzas y parodias a políticos se había realizado con *animus iocandi*, o sea, con la intención de divertir, sin intención de calumniar al que se sentía agraviado.

Desde que el primer militar subió al poder y hasta la guerra de las Malvinas, la revista *HUM®* se convirtió en un referente de la verdad en tono de solfa, por lo cual en el año y medio de decadencia del régimen militar la revista fue subiendo sus ventas de 100.000 ejemplares por edición a 350.000 ejemplares. Un caso inédito en la historia de la gráfica argentina.

Pero así como la gente consumía vorazmente cada revista *HUM®* que llegaba al kiosco, los dibujantes y redactores tenían que pensar muy bien cómo hacer un chiste que pudiera pasar ileso a través de la visión de la censura. Esto acostumbró a los lectores a leer artículos entre líneas: los coleccionistas de la revista *HUM®* tienen los ejemplares marcados con párrafos enteros subrayados, donde destacaban la maestría de autores de exquisita audacia y sutileza para decirlo todo.

La sección de cartas de lectores mostró cartas de antología, con lectores fieles llenos de ideas, que aportaban datos, corregían opiniones y ampliaban temas de una manera ejemplar y deliciosa de leer. Y todas las cartas de lectores publicadas eran respondidas por la misma redacción, así que era un ida y vuelta perpetuo entre lectores y escritores, que en gran parte motivó la lealtad absoluta de los compradores.

Pocos años después, la revista *HUM®* fue creando otros productos como la revista infantil Humi, la revista de humor erótico *Sex HUM®*, la revista de cómics de aventuras *Fierro*, la de diseño grafico *Raf*, la de deportes *El Equipo*, o el periódico independiente *El Periodista*. De todas ellas, la revista *Fierro* y *Sex HUM®* perduraron más tiempo, contando con una cantidad fija de lectores fieles.

HUM® DESDE DENTRO

La revista *HUM®* en su mejor época era un hervidor de gente llena de ideas. Una vez por semana, el grupo editorial de primera plana se reunía en un microcine del edificio para discutir lo más importante: el tema de tapa. Y cómo tratarlo, y cómo manejarlo tratando de saltar por encima de los ojos de la censura.

Por lo general, en la Argentina, para los dibujantes y redactores, ir a las editoriales a llevar los trabajos siempre fue un incordio: a los colaboradores *free lance* nos miraban de reojos, los editores desdeñaban nuestra labor para bajar el precio de nuestras obras, o nos dicen "Estoy ocupado, déjalo por ahí que otro día lo veo". Por mucho tiempo, aproximadamente hasta el año 1990, nada de esto pasó en la revista *HUM®*.

Si uno llevaba algún trabajo allí, sabía que entraba a la redacción, pero no sabía a qué hora saldría de ella. Era un placer entrar al edificio. Uno se encontraba frente a frente con personalidades descollantes de la literatura, el humor y el periodismo, que no tenían problemas en quedarse conversando durante horas acerca de la actualidad, de ideas, proyectos, inspiraciones... Era cosa común cotidiana encontrarse con Alejandro Dolina, Carlos Nine, Carlos Abrevaya, Cristina Wargon, Walter Clos, Héctor Libertella, Rodolfo Livingston, Maitena Burundarena, María Alcobre, Patricia Breccia, y quedarse largamente conversando con todos ellos. Nos invitaban a participar de charlas, conferencias y congresos donde encontrarnos nuevamente, lo cual era otra ocasión para seguir disfrutando de charlas muy creativas. Tan divertidas eran nuestras conversaciones de pasillo, que muchas de ellas fueron el germen de grandes notas desopilantes que salían publicadas. Todos nos entusiasmábamos mutuamente: los comentarios machistas de Jorge Barale me daban pie para descalificar sus ideas retrógradas en la revista *Sex HUM®*, mientras una charla que tuve con Abrevaya lo impulsó a hacer una saga brillantemente delirante en la que retrucaba mi equivocada teoría del espacio- tiempo, y una invitación a la Feria del Libro de La Plata a tres mujeres humoristas llevó a Cristina Wargon a hacer una nota contando los pormenores del viaje en *remisse* de cuatro

locas mujeres humoristas apretadas en el asiento trasero, desternillándose de risa... Como los lectores tenían acceso a la intimidad de la redacción y podían enterarse así de los encuentros, desencuentros, entredichos, disputas y reconciliaciones de los redactores y dibujantes entre sí, se logró una complicidad absoluta entre lectores y autores, lo que creo que también explica el rotundo y permanente éxito de ventas de esos años.

En todas partes había grandes talentos, gente que trabajaba con ganas, alegría, solidaridad, un clima fantástico de creatividad y ganas de hacer las cosas bien. Hoy en día, si alguien tienen una idea ya no se la regala a otro, como en aquella época en que todos se decían: «¿Por qué no escribes de esto? ¿Por qué no escribes de aquello?». En ese momento sobraban las ideas porque sobraba la libertad para plasmarlas. Actualmente, la obsesión con los vaivenes económicos y la desazón con un presidente puesto a dedo quitan espacio gráfico para deleitar al público con notas intimistas acerca de las contras de tener piscina en la casa de uno (una descojonante nota de Tomás Sanz) , o de hablar de amores adolescentes. Antes, hacíamos notas criticando a la familia política. Ahora, si no se habla de política o de estrenos de cine y libros, no se hay tinta para gastar.

Todos los sectores de la revista estaban diseminados en cuatro pisos y todo el mundo subía y bajaba las escaleras. No había sectores vedados ni oficinas cerradas: todos los cubículos tenían las puertas abiertas de par en par, y todos los miembros del *staff* circulaban libremente de un sector a otro, mezclándose los encargados de cine (Aníbal Vinelli) con los de rock (Víctor Pintos, o Victor Hugo Ghitta, actual editor jefe de la *Rolling Stone* nacional) , los de periodismo de investigación (Héctor Ruiz Núñez) con los de humor erótico (Héctor García Blanco)... todos llamaban a todos a los gritos. Llevar una nota o una tira cómica a la redacción era un placer.

HUM® nos dio a muchos la posibilidad de ingresar en el mundo del humor gráfico o el periodismo por primera vez en nuestras vidas y por la puerta grande. Sus jefes de redacción no tenían prejuicios: la consigna era "si escribe o dibuja bien, que entre". Así, formaron parte del staff figuras importante de la literatura y el periodismo actuales junto a una abuela de 76 años que escribía en *Sex HUM*® (María Elena Togno) y un jovencito como Sergio Paskowski que luego cosechó un importante premio literario. Además de ser una usina de ideas, en *HUM*® los redactores jefe hacían escuela, y no escatimaban consejos a la hora de instruir a los nuevos colaboradores acerca de cómo mejorar el estilo.

Yo entré a trabajar en *HUM*® porque tuve la suerte de conocer a Horacio Altuna y Juan Giménez – dibujantes argentinos residentes en Sitges, España- que me sugirieron que mostrara mis dibujos en la revista aprovechando que llevaba un original de Juan que sería tapa de la revista *Fierro*. Yo venía de trabajar como fondista de cómics en el taller Nippur IV, que producía tiras que se publicaban en DC Cómics de Nueva York. Yo me encargaba de traducirlas al inglés y de llevarlas a la editorial en Manhattan. Cuando entré a *HUM*® , el editor vio mis trabajos y me contrató para hacer una historieta quincenal de una página en *Sex HUM*®. Un cambio de un jefe de arte por otro particularmente misógino demoró enormemente mi carrera como dibujante, pero redundó en otros beneficios impensados. Dado que no publicaba más dibujos, ingresé como columnista permanente en *Sex HUM*®, y años después, también en *HUM*®. Sólo mucho tiempo después pude ilustrar mis propias notas de humor, y en 1995, la misma editorial de la revista me publicó mis dos primeros libros de humor, *Los hombres vienen flojos* y *Chistes Feministas*, que iniciaron una serie de diez libros de humor, el último publicado el año pasado. El contratiempo de haber sido censurada por un colega me convirtió en una de las pocas humoristas gráficas que dibujan a la vez que escriben, algo que también hicieron Landrú, Siulnas y Fontanarrosa. Y me permitió combinar con el dibujo trabajos como redactora de contenidos de internet, entrevistadora y cronista de viajes en todos los grandes diarios y revistas argentinos, y algunos del exterior.

Fue una gran experiencia haber trabajado en una revista best seller, donde todo lo que salía publicado era la comidilla de los medios al día siguiente.. Fue genial saber que podías llegar a la mesa del editor, proponerle un tema, una investigación, un proyecto, y que siempre te dijera: «Adelante, hazlo y tráemelo en cuanto lo tengas listo».En los 14 años seguidos que trabajé en las dos revistas, me sentí con total libertad de expresarme como quisiera, sabiendo que casi todos los temas propuestos serían publicados.

Pero como todo tiene su fin, en 1996 empezaron los problemas en la revista: hubo demoras en los pagos, despidos de personal, censura previa (no me dejaron hablar del aborto ni de la despenalización de la droga, los dos grandes temas tabú) , y hubo tanto cambio de personal que nos vimos rodeados de caras temerosas y disgustadas. De repente los cubículos comenzaron a vaciarse, la gente hablaba en susurros para que no escuchara el editor, que pasó de ser un aliado a convertirse en el enemigo. La revista perdió el rumbo editorial y, una vez más, se le echó la culpa a la crisis y a que el público no compraba la publicación.

¿Qué estaba pasando?

EL FIN DE HUM®

Lo que precipitó el fin de *HUM®* fue una combinación de factores externos y desatinos de la editorial.

En primer lugar, la revista que había sido el órgano de resistencia a la Dictadura, con el advenimiento de la democracOia ya no tenía razón de ser. El mismo tipo de denuncias que antes sólo podían leerse en *HUM®* , ya aparecerían en todos los diarios, en especial en el diario *Página 12*, creado a fines de los ochenta, con un estilo de denuncia irónica que se parecía demasiado al de la revista. Los grandes intelectos de la revista, al comprobar que cobrar sus notas se convertía en una quimera o en juicios al editor, se fueron del staff rumbo a caminos propios; algunos en diarios, otros en televisión, otros como productores periodísticos, otros como novelistas, ilustradores o conductores de radio.

Los nuevos autores, sin el incentivo de cobrar puntualmente a fin de mes como en los buenos tiempos, no se esmeraban tanto en la factura de sus trabajos, ni eran en sí tan brillantes como las firmas que habían partido. La revista, además, achicó la cantidad de páginas y su contenido no era el mismo que el de los buenos tiempos. Costaba mucho que aceptaran una buena nota de denuncia, porque no había presupuesto para pagarla, entonces uno acababa ofreciéndola a otros medios que sí la publicaban. A mí personalmente me rechazaron la historia de las sobrefacturaciones millonarias gestadas por Gostanián, amigo y financista del presidente Menem, en la Casa de Moneda, nota que luego fue publicada por *Página 12* y que tuvo repercusión internacional.

Además, incurrieron en errores garrafales como mostrar en tapa un tema fuerte, que en el interior no era tratado a fondo. Las notas eran cada vez más irrelevantes, y lejos de dar primicias, sólo mostraban la opinión de columnistas acerca de primicias publicadas en otros medios. Como en esos años se puso de moda el periodismo de investigación acerca de los errores de la dictadura militar, se machacaba con esos temas y se dejó muy de lado la ironía y el humor, que era lo que el público esperaba de la revista.

Se intentó darle un viso de modernidad con páginas ecológicas bien hechas, pero que no tenían nada que ver con la línea editorial original, y finalmente la revista se convirtió en otra cosa: era pesada, triste y muy poco hilarante. El clima imperante en la redacción, de nervios puros, se reflejaba en cada página. La otrora audaz y elegante *Sex HUM®* se convirtió en un pasquín porno, y pasó de ser una publicación unisex que hasta organizaba fiestas anuales a las que invitaba a sus lectores, a convertirse en un producto estilo *Interviú*, que coqueteaba con lo sado-maso y para público exclusivamente masculino. Un error garrafal, ya que se sabe que las mayores compradoras de revistas son las mujeres.

Pero, básicamente, el fin de la dictadura fue el fin de *HUM®*. Con la llegada de la democracia a la Argentina, el clima de distensión total y cualquier diario o revista podía hablar de lo que antes sólo hablaba *HUM®*. Ya no había censura ni amenazas por decir la verdad. Y *HUM®* , sin poder recuperara su estilo jaranero, se había

quedado sin seguidores. Los antiguos lectores decían: «¿Para qué voy a comprar la revista *HUM®*? ¿Para deprimirme? ¡Para información general compro el diario que es más barato! La revista ya no me hace reír!»

Las viejas reuniones casi afectivas del staff se convirtieron en audiencias con abogados y reuniones con el síndico y los contadores: la empresa estaba quebrada y con deudas millonarias al fisco. Muchos sabemos que jamás podremos cobrar los retiros de tantos años de aportes en concepto de jubilación que nos fueron devengados del sueldo, pero que el editor no liquidaba a la Caja de Jubilaciones.

En el año 1997, *HUM®* publicó su último número. Unos meses después, un ex colega de Cascioli se inventó un engendro pseudo humorístico llamado *La Murga*, para divertimento de sus dos hijos ya grandecitos, que dejaron un tendal de deudas impagas entre todos los ex dibujantes de *HUM®* que corrieron a colaborar con la nueva revista, pensando que *La Murga* sería una nueva *HUM®*. Desde Marzo de 2002 el ex editor de *HUM®* intenta poner su talento en un nuevo tabloide quincenal que publica Editorial Perfil. Se llama *El Cacerolazo* y lo hizo pensando en hacer eco de la indignación generalizada de un pueblo estafado por el Estado y las instituciones bancarias. Para ello se valió de un presupuesto ínfimo y empleados en situación de riesgo de una editorial con problemas económicos graves. Otra vez se le augura corta vida a este nuevo tabloide que repite el error del pasado de confundir información de actualidad con revista de humor, y que no hace ni una cosa ni la otra: no hace reír ni informa a fondo. Informar con picardía fue la exitosa tarea de *Satiricón* y *HUM®* en plena dictadura, cuando la censura imperante las convertía en sendos *booms* editoriales...¡Había tanto para decir! Ahora nadie se arriesga a decir nada y el papel está demasiado caro como para jugarse a hacer algo nuevo.

En un país sin publicaciones humorísticas, sus habitantes siguen esperando que salga algo escrito que los haga reír un poco. Por ahora, sólo un par de comediantes teatrales como Enrique Pinti o Nito Artaza colman las butacas con sus chistes políticos. Y otro humoristas se las ingenian para publicar revistas de humor estilo fanzines de bajo costo, que se pagan con los anunciantes, pero de tiradas ínfimas, como son *El Garrotazo* en Buenos Aires, *Salta la Risa* en Salta, *Mbarigüí* en Misiones, o *Panza Verde* en la provincia de Entre Ríos.

Tal vez si algún editor recordara lo bien que le fue a la pionera *Tía Vicenta*- que no intentaba hacer sesudos análisis políticos, sino mofarse de todo-, podría animarse a crear un revista de humor que pueda convertirse en un nuevo suceso. Pero cuesta creer que funcione bien una publicación nueva sin el esplendoroso equipo creativo de antaño. Si bien es cierto que el humor de *Tía Vicenta* hoy es totalmente infantil al lado del humor despiadado que creció en la revista *HUM®*, también creo que los argentinos del nuevo milenio están demasiado duros y preocupados como para poder reírse de algo. Antes deberíamos aflojarnos un poco, sacarnos la corbata y disipar los insoportables humos de superioridad que hacen que una derrota futbolística en el Mundial de Fútbol de Japón sea tratada por los medios como una tragedia nacional, con tanto temas mas graves que nos acongojan. Tal vez cuando podamos ver las cosas con cierta perspectiva más madura y menos trágica, y podamos distinguir lo banal de lo importante y a esto de lo urgente, podamos empezar a reírnos un poco de nosotros mismos y de la vida.

Mientas tanto, la revista *HUM®* es un entrañable recuerdo con triste final, de una época en que –aunque es odioso decirlo– la censura y la dictadura ayudaron a que exista un humor de primer nivel.

Tal vez no sea casual que los más brillantes exponentes del humor gráfico provienen de países con grandes conflictos políticos, enormes maquinarias de censura y poca experiencia democrática como Rumania, Letonia, Ucrania, Turquía, China y Rusia. Dicen que la dificultad es la madre del ingenio, y no me queda más remedio que creer que es rigurosamente cierto. La censura, por más aberrante que sea en cualquier país, termina agudizando el intelecto, lleva a pensar resoluciones originales del chiste, rechaza el chiste fácil y ayuda a desarrollar el humorismo en su más plena potencia.

Ana von Rebeur es periodista, escritora, conferenciante, dibujante humorística y presidenta de FECO Argentina. Se inició en la revista *HUM®*, donde trabajó durante 11 años seguidos, hasta su cierre. Es autora de más diez libros de humor, entre ellos: *Chistes Feministas* (Planeta, 2001), *No me pisen que ando en ojotas* (Planeta, 2001). En los últimos años ha sido reconocida con el Award of Success del *Aydin Dogan Vakfi*, Turquía, con la Mención de Honor del Festival *Yomiuri Yimbun* de Japón, y con un Bronze Prize en el *1st FreeCartoonsWeb International* de China. Actualmente publica textos y dibujos humorísticos en revistas de Argentina, Irán e India. Ana se halla localizable en **www.anavonrebeur.com.ar**

[Edición para *Tebeosfera* 021005]

▲

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

DE MIL HUMORES / 3

por ANA von REBEUR

Roberto Fontanarrosa: El historietista esencial.

PRESENTACIÓN EN SOCIEDAD

Dice que revisó su árbol genealógico y encontró que la mamá de Cristóbal Colón portaba su propio apellido, por ende asegura que él mismo es descendiente directo de Colón. No le sientan mal los genes, ya que en cierta forma Fontanarrosa fue un redescubridor de la historieta.

Contando ese dato con absoluta desfachatez comienza Roberto Alfredo Fontanarrosa las charlas y conferencias –abundantes por cierto- adonde lo invitan. De lejos parece callado, pequeño, con una cara que en sí misma es una caricatura viviente: ojos saltones inquisidores, sonrisa de gnomo, poses "cancheras" y gestos pícaros. Pero al comenzar a hablar se agiganta, merced a una absoluta complicidad que logra entre sus admiradores y él.

Adonde vaya, lo acompaña su editor, Daniel Divinsky (antes, también, Lilian, hoy su ex esposa), que se ríe con ganas de cada una de sus ocurrencias, y queda claro que es su más ferviente fan. Fontanarrosa se hace el tímido, pero cuando toma el micrófono no para de hablar. Queda claro que su vida y obra lo fascinan, y por contagio fascina a los que la siguen de cerca, lo que siempre es cosa grata. Se va por las ramas, de una tema pequeño hace un tema inmenso, para cualquier cosa tienen una anécdota –«El aeropuerto de La Paz en Bolivia está a una altura tan grande que se llama El Alto. Para aterrizar, los aviones tienen que subir...¡y para despegar, bajan!»- y cada tanto tienen que consultar a los demás por dónde iba la charla y cuál era la pregunta, porque la dejó en el camino. Roberto Fontanarrosa encuentra solo el camino, pese a que se va por las ramas como un mono loco. Se coordina y descoordina solo, se ríe de todo y en su sarcasmo infinito no se toma en serio nada más que al dibujo y la escritura, que finalmente es su legado esencial.

En agosto de 2002, este gran autor viajó a Turquía para participar como jurado del gran premio del humor gráfico internacional que organiza la Fundación Aydin Dogan, y que congrega el récord de envíos de trabajos cada año (más de 5000). Yo había ganado un Award of Success en el mismo festival, y los organizadores me preguntaron por Fontanarrosa y me pidieron que los contactara con él, por lo cual él me envió su currículum que transcribo para que vean como se autodefine:

«Roberto Alfredo Fontanarrosa nació el 26 de noviembre de 1944 en Rosario, ciudad, donde aún, empecinadamente, vive. La finalización de la Segunda Guerra Mundial, menos de un año de la fecha de su nacimiento no puede atribuirse a otra cosa que una simple coincidencia, pese a que, algunos historiadores, han tratado de asignarle a esta concatenación de hechos características francamente mesiánicas.

Fontanarrosa cursa la escuela primaria y abandona los estudios secundarios prolijo, donde los había encontrado (Segundo año). Trabaja después varios años en publicidad, donde advierte que el humor y el sexo son los temas más vendedores. Totalmente, se dedica al humor. En el año 1968 comienza a publicar humor en la revista "Boom" de Rosario. A partir del año 1972 lo hace también en la revista "Hortensia" de Córdoba y un año después en el diario "Clarín" de Buenos Aires. Actualmente, tiene publicado trece libros de su personaje "Inodoro Pereyra", ocho su personaje "Boogie, El Aceitoso" y tan solo uno de "Superman", personaje donante de esperma que, por sus mismas características se agotó rápidamente... Ha hecho selecciones de sus chistes sueltos en los libros "Quien es Fontanarrosa' "Fontanarrisa". "Fontanarrosa de penal", "Fontanarrosa y la política", "Fontanarrosa y la pareja", "Fontanarrosa y el sexo", "El segundo sexo de Fontanarrosa" y "Fontanarrosa y los médicos". También publicó historietas sin tema fijo en "Continuará". Ha publicado dos novelas, "Best Seller" y "El área 18",

y cuatro libros de cuento cortos, siempre en tono humorístico: "Los trenes matan a los autos", "El mundo ha vivido equivocado", "No sé si he sido claro" y "Nada del otro mundo". Trabajó para las revistas "Humor" y "Fierro" y en el diario "Clarín". Lo hizo también en la revista "Proceso" de México, "Dedeté" de Cuba, "La Semana Cómica" de Nicaragua y "L'eternauta" de Italia. Colabora con otras revistas, comprándolas. Asistió, como colaborador creativo, al grupo humorístico Musical Les Luthiers.»

EL TOQUE DE MIDAS

Una cosa que distingue a Fontanarrosa de los demás dibujantes es que escribe con la misma agilidad y facilidad con la que dibuja. Sus libros de cuentos se han reproducido en diarios y revistas, y han sido llevados a versiones tetarles espléndidas, como es el caso de *La mesa de los galanes* y otras obras. Tienen la suerte de poseer una imaginación inagotable. Fanático confeso del fútbol, escribió un maravilloso libro sobre el fútbol de antaño, y suele ser cronista deportivo-humorístico del suplemento deportivo del diario Clarín, para el cual ideó un personaje delirante, la Hermana Rosa, una suerte de pitonisa que viaja con los futbolistas a los torneos augurando resultados de los partidos.

Todo lo que toca se convierte en oro, por eso es que lo reclaman tanto. Cantidad de escritores lo persiguen pidiéndole permiso para reproducir un dibujo suyo en sus páginas o para que asista a presentaciones de libros y conferencias abiertas. Vive bajo una demanda permanente de creatividad perpetua.

En una entrevista de Oscar Raúl Cardoso, que publicó el diario *Clarín* en el año 2000 confesó que su mayor temor es que no se le vaya a ocurrir nada más: «Recuerdo que esta misma pregunta se la hicieron a Quino en una mesa redonda. Y citó el miedo, pero agregó algo muy racional: "Siempre he tenido ese temor. Pero después pienso: si hasta ahora se me han ocurrido, ¿por qué de golpe no se me va ocurrir más?" Yo siento el temor de repetirme, de empezar a emplear un lenguaje absolutamente obsoleto. Uno lo compensa con lo que escucha, lo que lee y con el contacto con jóvenes. Pero hay una limitación, tampoco podés tomar para vos ese lenguaje nuevo porque es impostado, ya no te corresponde. Y del otro lado te acecha el anacronismo. También me doy cuenta de que uno va interiormente tratando de asimilar la idea de que ya no queda mucho tiempo. Por eso siempre trabajo como si me fuera a morir mañana. Es una ventaja que el trabajo que hago pueda hacerse hasta muy viejo. Llegado el caso en que mañana no pueda dibujar, escribiré.» A nadie la caben dudas de que seguirá haciendo ambas cosas al mismo tiempo.

CONSUMIDOR DE HISTORIETAS

Como todo buen dibujante, vivió una infancia sumergida en historietas humorísticas como Patoruzú e Isidoro (del argentino Dante Quinterno) y de aventuras que venían en álbumes como *Intervalo, Rayo Rojo, Sargento Kirk* y *El Tony*. Obviamente, comenzó copiando el estilo de su historieta favorita que era Pepe Dinamita, una publicación de *El Tony*. Por un equivocadísimo consejo de su padre –«A vos que te gusta el dibujo, tenés que ir al industrial»-, comenzó el secundario en un industrial que abandonó, dada su certeza de considerar a las matemáticas como una «depravación espiritual acentuada. (...) En la escuela secundaria era un vegetal. No hacía nada de nada.»

Como ya no podía desgranar su gusto por la historieta dibujando con compañeros de escuela, como lo había hecho en los años de primaria, al abandonar el colegio el padre –«Si no estudiás, vas a trabajar»- le consiguió un empleo en una agencia de publicidad, para que saliera de una soledad, una inacción y un mutismo atroces. De allí pasó a trabajar en la revista *Boom* de Rosario, su ciudad natal, que es el segundo puerto argentino. Uno de los redactores de la misma - Juan Martini, ahora novelista- le facilitó buena literatura que lo inspiraron a escribir cuentos, que se publicaron entonces con el nombre de *Fontanarrosa te la cuenta* y se reeditaron recientemente con el nombre de *Los trenes matan a los autos*. Él nos la cuenta: «Uno escribe lo que le gustaría leer. Y leer tienen que ser divertido para que te impulse a escribir. En la escuela a los chicos les hacen leer cosas con un lenguaje arcaico, como El Mio Cid, y es una pena, porque se aburren y luego de tener que leer eso obligatoriamente no quieren leer nunca más nada».

La fama le trajo el problema de que hay que terminar las entregas en término y queda poco tiempo para la creatividad por el propio gusto de ella. Está convencido de que la cantidad arruina la calidad. Busca ideas sin parar, hasta de libros antiguos de exploradores españoles por América meridional, como el de un tal Diego de Azara que describía hormigas con gran precisión. Dice que unas ideas funcionan solas, y otras pegadas a otras, y que los libros son como los CDs: dos temas buenos y el resto, acompaña.

[leer siguiente página]

[Edición para *Tebeosfera* 021127]

▲

ISSN: 1579-2811

Roberto Fontanarrosa: El historietista esencial. [parte segunda]

[viene de una página anterior]

EL GAUCHO INODORO Y EL MAFIOSO BOOGIE, SUS DOS GRANDES ACIERTOS

Curiosamente, el autor del gaucho Inodoro Pereyra jamás vivió en el campo. Del campo tiene solo referencias: ciertos vocablos localistas, la ropa típica, el caballo. Sucede que en los años de furor de la revista *Hortensia* hubo un nacionalismo de moda que hizo que todo lo folklórico cobrara actualidad. La mujer de Inodoro se llama Eulogia por una canción de Mercedes Sosa, "La Pomeña", que habla de una tal Eulogia Tapia. «A Inodoro lo dibujo con un perro, porque el cuadrito de la tira es tan pequeño que un caballo no me entraba. Y lo dejo siempre hablando solo en el campo, porque soy muy vago, y hacer edificios me agotaría. En cambio, el campo es un horizonte, una línea de tierra, y si no la dibujo es lo mismo. Después de todo, el gran motor del progreso ha sido siempre la vagancia, porque el tipo que inventó la rueda no quería caminar más».

Don Inodoro es una especie de filósofo natural, un vago que de tanto no hacer nada en medio de la soledad del campo se pregunta cosas esenciales de su vida tan pequeña, y se las contesta solo, siempre juzgado por la mirada inteligente de su perro Mendieta, que es el dueño de la verdad, la voz de fondo del autor, y quien vive asombrándose de los desatinos permanentes de la lógica absurda de su amo. Fontanarrosa es un autor profundamente obsesionado con la actualidad y la noticia del momento. Tienen que estar muy informado para hacer la viñeta diaria de la página de humor de *Clarín* y una viñeta a toda página en al revista dominica *Viva*, también de *Clarín*. Pero la tira del guacho tiene poco de costumbrista y mucho más de reflexiones donde se cuelan las situaciones más vigentes: visitas de delegaciones de Fondo Monetario Internacional a la Argentina, el desempleo, los atentados terroristas, la clonación. A veces raya el delirio onírico, otras veces con un humor ingenuo rayano en lo infantil, Inodoro nos traslada a un mundo netamente argentino, porque es un lugar donde todo puede suceder en cualquier momento.

El personaje de historieta Boogie el Aceitoso fue una parodia a la película de moda en esa época *Harry, el Sucio*, interpretada por Clint Eastwood. «Creo que los lectores se identificaban con la capacidad de destrucción de Boogie, que solucionaba todo con la violencia, pudiendo reaccionar violentamente con impunidad y sin consecuencias». Boogie fascinaba especialmente a jóvenes y adolescentes -en plena etapa de querer romper todo como él podía hacerlo– y contaba con fans predominante masculinos, también deseosos de acribillar con una ametralladora a una mujer que no para de llorar con reclamos sentimentaloides, como sólo podía hacerlo el personaje dibujado.

Fontanarrosa también envió a *Hortensia* parodias de películas de Vietnam que no tuvieron la repercusión de los otros dos ejemplos.

UN CURIOSO PERPETUO

Sabiendo que el autor de estos éxitos hizo un culto de la amistad, uno no se explica cuando encuentra tiempo para dibujar.

Según él, viaja cada día a un estudio que tienen a pocas cuadras de su casa, donde trabaja de 9 a 12. A mediodía vuelve para almorzar en familia junto a su

hijo Franco, y regresa luego a su estudio. No tienen e mail ni computadora, reniega de todo lo que tenga que ver con la cibernética, y es muy improbable que lea jamás esta nota porque según el, su pagina web *www.negroontanarrosa.com* es algo que le hacen unos muchísimos amigos, pero que de lo que él no guarda mucho registro.

Envía sus originales coloreados por correo y las viñetas por fax. Se sabe que quien llegue a Rosario es convidado con un rico asado en su casa, y se sabe que atiende a Joan Manuel Serrat y a Vargas Llosa con la misma naturalidad que a cualquiera de sus compinches. De lo que sí guarda registro es de cada historia que le cuentan, cada diálogo que escucha, porque todo lo que oye va a parar a sus cómics y sus cuentos. Fontanarrosa vive obsesionado por los diversos giros en el uso del lenguaje coloquial. Cree que no va tanto a ver partidos de fútbol por el fútbol mismo, sino para detectar las expresiones de la hinchada. Es enfermizamente curioso. Una vez que compartí con él la mesa de humoristas de Ediciones de la Flor en la Feria del Libro de Buenos Aires, lo llevé en mi auto hasta el lugar donde los participantes fuimos invitados a cenar. Como soy periodista además de dibujante, suelo escuchar más de lo que hablo y preguntar más que lo que respondo. Pero Fontanarrosa, que en las conferencias, charlas y mesas redondas no para de hablar a borbotones- en ese viaje me sorprendió acribillándome a preguntas con curiosidad infinita, y me dejó con la confusa sensación de que él había entrevistado a la entrevistadora. Luego me vengué en una charla en La Boutique del Libro en la que le hice varias preguntas que he volcado en este texto.

Fontanarrosa es, en esencia, un historietista completo: escribe y dibuja sus propias creaciones. En una nota de *Clarín* confesó: «Tengo el síndrome del historietista. ¿ Acaso han visto a Batman con otra ropa? Y yo, en ese aspecto, soy un tipo rutinario a nivel personal. No he cambiado de mujer, tengo otro auto, por supuesto. Pero tengo un Citröen del año '73. He vivido siempre en Rosario, en la misma casa. Entonces, tal vez uno ve dibujantes que tienen personalmente otro tipo de altibajos y eso se refleja también en el dibujo de los personajes. Hubo un caso que era bastante enfermizo. Era el caso del Príncipe Valiente. El Príncipe Valiente creo que envejecía un año por cada seis años reales, y Harry Foster tenía prevista la tira para su muerte. Eso, para mí, es demasiado.»

Nosotros, agradecidos de que siempre dibuje y escriba igual.

Ana von Rebeur es periodista, escritora, conferenciante, dibujante humorística y presidenta de FECO Argentina. Se inició en la revista *HUM®*, donde trabajó durante 11 años seguidos, hasta su cierre. Es autora de más diez libros de humor, entre ellos: *Chistes Feministas* (Planeta, 2001), *No me pisen que ando en ojotas* (Planeta, 2001). En los últimos años ha sido reconocida con el Award of Success del *Aydin Dogan Vakfi*, Turquía, con la Mención de Honor del Festival *Yomiuri Yimbun* de Japón, y con un Bronze Prize en el *1st FreeCartoonsWeb International* de China. Actualmente publica textos y dibujos humorísticos en revistas de Argentina, Irán e India. Ana se halla localizable en **www.anavonrebeur.com.ar**

[Edición para *Tebeosfera* 021127]

ISSN: 1579-2811

DE MIL HUMORES / 4

por ANA von REBEUR

Dibujar: La diversión desesperada.

No nacer nunca más sería lo mejor para los mortales humanos.
Pero es algo que apenas le sucede a uno de cada cien mil. (Chiste de Freud)

El duro oficio de hacer reír con dibujos

Alguna vez escuché que definir el humor es como disecar un sapo: primero no entendéis nada. Y, encima, el sapo se muere.

El dibujo es el medio de expresión más primitivo y antiguo de la humanidad, que evolucionó en paralelo con el gratificante efecto de hacer ruidos con un palo, siendo ambas actividades desarrolladas con gran placer e insistencia tanto en la primera etapa de la vida humana, como en la primera etapa de la humanidad. De la primera actividad naces las artes visuales y de la otra, la música. Pero resulta que para hacer música se necesita un instrumento musical de formas sofisticadas, y para dibujar precisamos solamente algo que deje un trazo contrastante sobre alguna superficie: claro sobre oscuro u oscuro sobre claro, o hendiduras en materia blanda .

La música nos entusiasma y conmueve mientras suena. Pero se olvida en cuanto se la deja de hacer sonar. Los dibujos entusiasman y conmueven, pero quedan. Entonces siguen impresionando a montones de personas. La música es un milagro de creatividad por un rato, hasta que llega el silencio. El dibujo es un milagro eterno, que perdura tanto como dure su soporte material.

Es este deseo de trascendencia es que el que marca a cualquier artista- Es el hecho de querer expresarse de la manera más directa, más allá de las palabras, sin tener que explicar nada (porque los dibujantes no son muy charlatanes) porque el dibujo mismo lo explica todo. Hacer un buen dibujo ya es algo complicado. Imaginen encima que hay gente que además de hacer un buen dibujo, pretende hacernos reír con él. O denunciar injusticias o crueldades. O conmover y emocionar. O dejar pensando. O sorprender con él.

Hacer humor gráfico no es una tarea simple. Para empezar, en casi todo el mundo se considera al humor gráfico como un arte menor. Pese a que una gran mayoría de humoristas gráficos son enormes artistas, que pueden reproducir un Rembrandt a la perfección si se lo proponen, hay algo de rebeldía en el humorista gráfico que lo incita a perseverar en su tarea, aunque no le brinde dinero ni status social. Hay que reconocer que son pocos los artistas consagrados en el mundo entero, y que su gloria personal se debe más a un intenso manejo de marketing y prensa y a una perseverancia a rajatabla para dibujar mucho, que a su propia calidad de dibujo. Esto se confirma cuando uno conoce a tantos artistas de primer nivel que no son reconocidos como debieran, pero que tampoco se han obsesionado lo suficiente por imponer su estilo. Y también, para qué negarlo, hay gente con mejor suerte que otra. Jack Davis opina que «mi estilo de dibujo siempre atrajo a cantidades de personas de muy mal gusto.» Y también se anima a decir: «Gary Larson dibuja tan mal que es un genio». Los dibujantes argentinos que tuvieron su etapa de oro en los años cuarenta afirman que ya el dibujo no importa, que ahora parece que sólo interesa el texto, a juzgar por la mala calidad del dibujo imperante en los medios

Lo cierto es que, aun tratándose de un oficio ingrato, una vez que un artista incursiona en el humor gráfico, no lo abandona jamás. ¿Por qué habríamos de desperdiciar nuestra corta vida haciendo retratos, marinas y naturalezas muertas si podemos gritar una opinión personal, una filosofía de vida, o un disparate que nos hace llorar de risa, mediante un dibujo sintetizado que sabemos que los demás disfrutarán con alegría?

El oficio de humorista gráfico es muy generoso. No es "Quiero que miren mi obra", sino "Quiero hacer reír al que la mira". Y por eso el dibujante no para de trabajar. Tampoco para porque el lector pide más y más y más. Un cineasta hace una película y recorre el mundo con ella. A los dibujantes ninguna carpeta de trabajos nos resulta suficiente, porque todos quieren ver qué hemos hecho últimamente. Sin embargo, aunque esto es muy gratificante, se trata de un trabajo mal remunerado, exigido y frágil. Es por esto que los humoristas gráficos de todo el mundo se lanzan por entero a su tarea, enamorados de su oficio, pero nunca recomendarían a otro que lo hiciera, porque saben lo duro que es hacer una vida a través del plumín.

¿Por qué dibujan los dibujantes?

A raíz de una encuesta que realicé a humoristas gráficos de todo el mundo, puedo contarles hoy lo que opinan cada uno de ellos de su profesión. Tomislav Dusanic de Osijek, Croacia, nos cuenta: «Me castigaban en la escuela por hacer dibujitos en vez de escuchar a la maestra. Decidí ser humorista gráfico para poder decir muchas cosas de la manera más simple. El humor es una de las cosas más importantes de mi vida. ¿Qué sería de los humanos sin el humor, más que una oscuridad en el mundo que nosotros mismos hicimos feo? Pero si me piden un consejo para humoristas gráficos principiantes les diría: ¡ Por favor, abandona ya esa idea loca de dedicarte al dibujo humorístico! ¡Es un trabajo para Don Quijote!... ¡Uno vive luchando contra los molinos de viento!»

¿Cómo vamos a desalentar a otros de que la pasen tan bien dibujando como la pasamos nosotros? Es que, para ser honestos, tenemos que decir que es algo que uno hace con tanta pasión, que eso mismo es lo que nos complica la carrera: nuestro propio frenesí. Jamás vemos nuestras obras publicadas al ritmo en que se nos ocurren las ideas. No hay diarios cotidianos de humor, y en muchos países no hay ni siquiera semanarios o mensuarios de humor. Pero seguimos trabajando.

Woody Allen nunca dibujó, pero sabe mucho de humor, y nos cuenta: «Rara vez me divierto, siempre veo el lado oscuro de las cosas. Precisamente esa es la razón por la que trabajo tanto. Demasiada realidad no se puede soportar. El truco es darle un significado a la propia vida, pero no hacerse demasiadas ilusiones. Para mí la felicidad es una distracción. No importa cuánto tratamos de disfrazar las cosas. La existencia en sí es algo muy difícil. Nacemos y no sabemos por qué. Nos ponemos viejos y nos morimos. También nos enfermamos y se enferma la gente que amamos. El único momento feliz es cuando uno puede distraerse.» Y para eso los dibujantes tenemos siempre un lápiz a mano.

El cartunista italiano Paolo Dalponte opina que «el humorismo es una llave que funciona particularmente bien; una llave para hacerse escuchar y entender. El dibujante de humor debe usar el lápiz como un arma, porque penetra más pero ofende menos, y no produce sangrado ni dolor, sino sólo cambios en la mente.»

El genial Jan de España nos dice que «Jamás se debe escoger una profesión porque parezca fácil. Cuanto más sabes más te exiges. Créeme, si le enseñas tus dibujos a alguien y éste te dice que están muy bien: ¡ No te lo creas o estás perdido! Un auténtico creador debiera interpretar lo que desea reflejar, a su manera propia.»

El ilustrador y humorista gráfico argentino Norberto Lombardi comenta: «Me decidí a ser humorista cuando me

di cuenta que podía decir cosas serias haciendo sonreír. Creo que hago humor como un escape de las frustraciones diarias.» Otro dibujante argentino, Oscar Milicich ("Osmi") nos cuenta que decidió ser humorista gráfico porque desde muy chico tuvo dificultades para hablar: su madre siempre pensó que había nacido mudo. «En consecuencia mi única forma de expresión estaba relacionada con el dibujo. Era mejor que dibujara lo que quería decir. A quien se inicia en el humor gráfico le diría que, por sobre todas las cosas, sea libre. Que dibuje hasta que le duela la mano y los ojos ardan.. Hoy por hoy hacer el esfuerzo para dibujarle al prójimo una sonrisa, es el mayor logro que se le puede pedir a un ser humano.»

El ucraniano Oleg Dergatchov es hipercampeón de cuanto concurso de humor gráfico hay por ahí, y opina: «Amo al humor, y creo que es la única manera de sobrevivir este mundo cruel y triste lleno de política. Creo que el dibujo es la única manera de enviar un mensaje que llegue al corazón de los que lo vean»

El rumano Mihaita Porumbita comenta que dibuja porque le gusta comunicarse con la gente: «El humor gráfico es una manera elemental de comunicarle a la humanidad y advertir con una sonrisa cuál es la responsabilidad de cada uno para con el respeto a las leyes de la vida, la sociedad y la naturaleza.»

Pero el iraní Javad Alizadeh es mucho más realista: «¿Un consejo para quien quiera iniciarse en el humor gráfico? ¡ Que no entre! No hay futuro ni sueldo para un humorista en los países del tercer mundo.» El excelente caricaturista italiano Achille Superbi afirma: «A quien quiera iniciarse en el dibujo humorístico, le aconsejaría que participe en tantos concursos como pueda. Como dibujante humorístico tengo una frustración muy grande: en Italia es verdaderamente difícil encontrar trabajo en nuestro sector.»

El famoso francés Sempé, que no tendría de qué quejarse porque le fue muy bien, nos cuenta «Mi trabajo es muy simple. Basta con encontrar una idea divertida y dibujarla bien. Luego se la das a un diario para que la publique. Luego vuelves a casa y buscas una nueva idea. ¡ Y empieza el círculo del Infierno!» Y agrega: «Tres veces por semana decido abandonar mi oficio y no volver a dibujar nunca más en la vida. Desgraciadamente, siempre tengo una idea nueva justo cuando estoy a punto de comunicar esta decisión a los demás. Entonces todo el proceso comienza otra vez.»

Bill Watterson, creador de "Calvin y Hobbes", también nos cuenta que esto no es soplar y hacer botellas: «El mundo de una historieta humorística es mucho más frágil que lo que la gente supone. Resulta difícil construir personajes creíbles. Tan difícil como es fácil destruirlos.»

El español Kim confiesa que el dibujo fue su perdición: «Me hubiera gustado ser un poco de todo. Pirata del caribe, cazador de osos en Canadá, moro en Afganistán o carioca en Río, pero nunca quedarme sentado frente a una mesa dibujando historietas durante 25 años.»

¿Entonces, por qué siguen dibujando?

Gente sufrida

Los humoristas gráficos no son gente simple y alegre como su tarea haría adivinar. Son gente más bien conflictiva y sufrida. El escritor argentino Isidoro Blaisten dice que el humorismo es el penúltimo paso antes de la desesperación. El comediante argentino Enrique Pinti afirma que el humor es la ternura del dolor. «Cuando se llega al límite del dolor, el humor aparece como una posibilidad de poder explicar por qué se llegó a eso. Es una alternativa genial que tenemos los humanos de poder llegar a un límite de dolor y después poder salir. Creo que se llega al humor después de haber sufrido mucho.»

El argentino Mordillo confirma que «El humor es la ternura del miedo: del miedo a la soledad, miedo a no comunicar, miedo a no entender el sentido de la existencia, miedo a ser injusto con los demás. Y si lo pensamos, es así: todos los buenos chistes están llenos de situaciones angustiantes mirada con una enorme ternura, con compasión humana.»

A este concepto lo pinta muy bien Woody Allen diciendo: «La vida puede dividirse entre lo terrible y lo desdichado. Son estas dos categorías. Lo terrible comprendería los casos terminales, los ciegos, los tullidos...No sé cómo consiguen pasar por la vida. Me tienen maravillado. Y lo desdichado incluye a todos los demás. Eso es todo. De modo que cuando vas por la vida tienes que ir dando las gracias por ser un desgraciado porque eso es porque tienes mucha suerte...de ser desgraciado.» ¿Nos estamos riendo al leer esto? Nos estamos riendo de algo terrible porque el humor nos salva, permitiéndonos reír de nuestros propios pavores.

El gran Quino tampoco tienen una mirada más luminosa del tema: «Cuando nos sentimos un "esto", hay que encontrar maneras de escaparle a la rutina, a lo que cualquier trabajo tiene de acostumbramiento y que nos obliga a girar siempre alrededor de lo mismo. Con respecto a qué es la vida, le puedo responder que, para mí, hermosa no es. Tampoco me ha ido mal, pero tuve unos primeros años muy duros. Lo triste es haberme equivocado, porque cuando dibujaba Mafalda yo imaginaba estar contribuyendo a que el mundo cambiara. Sigo pensando que el mundo va a cambiar, pero me estoy convenciendo de que no lo voy a poder ver.» Quino tiene la tragedia pegada a sus dibujos, y eso es lo que los hace más humanos y queribles: «La gente me dice que suelo ser pesimista, pero miro a mi alrededor y me parece que el ser humano está preparando todo como para irse del planeta. No sé dentro de cuántos siglos va a ocurrir, pero va a ser así. Yo trato de reflejar lo que veo; y lo que veo me pone un poco triste. Estoy tratando, estoy tratando de ser más gracioso. A veces no sé para qué lado disparar. Me propongo ser más gracioso, pero no sé. Es todo muy difícil. ¿Sirve hacer chistes? ¿Sirve de algo sacudir a la gente? A un treinta por ciento de la gente le sirve. No más. Las canciones de protesta hoy no le interesan a nadie.»

El creador brasileño Ziraldo comenta «Trabajo todas las horas del día. Cuando uno trabaja no tiene tiempo de sufrir.»

Cambiar penas por sonrisas.

Para colmo el fantasma de la falta de inspiración acecha todos los días a los humoristas.

La grandiosa artista Claire Bretecher de Francia explica «Hace treinta años que trabajo dibujando. Hay gente que trabaja toda su vida con esto, pero yo no estoy segura de que ese sea mi caso. Cada vez que publico algo, pienso que es la última vez. Siempre pienso qué haré cuando no tenga más ideas. Y creo que cuando ya no tenga más ideas, me dedicaré a vender mis muebles y mis cosas.»

Roberto Fontanarrosa dice «Siempre trabajo como si me fuera a morir mañana.» La canadiense Lynn Johnston (*For Better or for Worse*) dice que lo escuchó a Charles Schulz diciendo «¿Ustedes pueden creer que vivamos de esto? ¿Cómo se nos pudieron ocurrir tantas cosas?» Algunos resumen su oficio de manera magistral, como el humorista Will Rogers que dice «No hago chistes. Simplemente observo al gobierno e informo los hechos.» Charles Schulz, el creador de Snoopy y Charly Brown, comentó «Tengo una nueva filosofía de vida. Sólo voy a temer un día por vez.»

¿Por qué el humor atrae multitudes si sus autores tienen una visión tan negra del destino humano? El lúcido George Bernard Shaw dijo «La vida humana no es fácil. Salvo en los primeros nueve meses anteriores a su primera respiración, ningún hombre maneja sus asuntos tan bien como lo hace un árbol.» ¿Cómo hacen entonces para reírse de la vida? Tal vez por lo mismo que dijo Mark Twain: «Muchas veces sucede que la blasfemia alivia más que la plegaria.» El humor nace de vidas contrariadas y conflictivas. Ciertamente, nunca de un lecho de rosas y algodones. El dibujante belga Philippe "Phifi" Bossens me dijo: «El dibujo de cartoons es para mí en el fondo un deseo de exteriorización de crítica de la

sociedad, y quizás la exteriorización de las frustraciones de mi juventud, porque en la escuela fui el bicho raro, ya que mi padre era de la otra parte lingüística de Bélgica, lo que me hizo sufrir toda la vida. Empecé a dibujar a los 30 años porque mis padres me decían '¡Dibujar es solamente un pasatiempo!'»

Los más grandes maestros del humor sacan de situación lo diminuto, insignificante y desapercibido, y lo ponen en primer plano. Nos muestran lo que todo el mundo ve pero no advierte. Luego lo aplastan delante de tus ojos. Como escribió Antonio Machado los humoristas también opinan «y me pregunto por qué nace la gente / si nacer o morir es indiferente». Y luego se ríen de ese absurdo. El humor minimiza la tragedia, mostrando que hasta la misma muerte es un hecho irrelevante, lo que causa un efecto de alivio instantáneo en todos aquellos que sabemos que nuestra vida es patéticamente breve...pero que esa misma brevedad tiene su gracia. Pero Sigmund Freud lo explica mejor: «El humor es alegrarse al ahorrarse un trabajo: La gracia de lo cómico es su desacartonamiento: nos ahorra el trabajo de cuidar una imagen de seriedad. La gracia del chiste es la sinceridad: nos ahorra el trabajo de fingir y de inhibirnos. La gracia de lo humorístico es el disparate: nos ahorra el trabajo de tener que ser lógicos y racionales. En suma, el humor nos lleva al estado anímico de la infancia, la etapa en la que no necesitábamos del humor para ser felices.»

Los humoristas siempre nos preguntamos el por qué de todo. No es fácil encontrar el revés de la trama. Groucho Marx decía: «Comparada con el esfuerzo de hacer reír, una actuación dramática es como dos semanas de vacaciones en el campo.» Los humoristas queremos divertirnos. Porque si no nos divertimos nosotros –en el sentido de distraer de la pesadumbre cotidiana a la que se refiere Woody Allen- no divertiremos a nadie. Somos como chicos. Lo que nos ayuda a hacer humor es que, en algún aspecto, todavía no crecimos. Esa parte buena de la infancia –la de la curiosidad y los porqués-, es la que los humoristas conservamos.

El quid de la cuestión humorística es volver a sorprendernos con la imbatible lógica infantil que nos hacía desternillar de risa por cualquier tontería, hace tantos, pero tantos años que ya ni recordamos qué nos daba tanta gracia.

["Diversión desesperada" es un concepto con el que el escritor cordobés (Arg) Juan Filloy - con obra traducida a varios idiomas- definió en una entrevista al acto de escribir. Pero creo que se aplica a cualquier acto creativo que te obsesione tanto como te exige. Filloy murió el año pasado, 2002, a los 101 años, creo . Muchos títulos de sus novelas eran palíndromos y había escrito más de 1000 palíndromos en palabras y frases.]

Ana von Rebeur es periodista, escritora, conferenciante, dibujante humorística y presidenta de FECO Argentina. Es autora de más diez libros de humor, entre ellos: *Chistes Feministas* (Planeta, 2001), *No me pisen que ando en ojotas* (Planeta, 2001). En los últimos años ha sido reconocida con el Award of Success del *Aydin Dogan Vakfi*, Turquía, con la Mención de Honor del Festival *Yomiuri Yimbun* de Japón, y con un Bronze Prize en el *1st FreeCartoonsWeb International* de China. Actualmente publica textos y dibujos humorísticos en revistas de Argentina, Irán e India. Ana se halla localizable en **www.anavonrebeur.com.ar**

[Edición para *Tebeosfera* 030131]

▲

ISSN: 1579-2811

LA SITUACIÓN DEL HUMOR GRÁFICO EN LA ARGENTINA

LO QUE PASA EN LA ARGENTINA NO ES CHISTE, por Ana von Rebeur

AL MENOS ME EXPRESO, por Claudio Kappel

ARGENTINO, UN CHISTE DEL DESTINO, por Óscar Milicich

[Viñeta de **Paz**]

El grave problema de crisis económica por el que atraviesa Argentina prosigue; insiste la herida, tercamente dolorosa, de la desazón y la tristeza. De nuevo insistimos en *Tebeosfera* sobre este hecho al que ya nos vamos haciendo insensibles en tanto el globo informativo se hincha con otras matanzas y otras crisis. Ahora, Von Rebeur nos describe más concretamente la situación de los humoristas gráficos de allá, y dos de sus colegas de profesión emiten su crónica, sorprendentemente fuerte de espíritu, aún.

Ana von Rebeur es periodista, dibujante humorística y presidenta de FECO Argentina (Federación Internacional de Organizaciones de Cartunistas). Es autora de diez libros de humor, siendo los últimos *Chistes Feministas* (Planeta, 2001), *No me pisen que ando en ojotas* (Planeta, 2001) y *Madre hay una sola y justo te toca serlo* (Grijalbo-Modadori, 2000). Ha sido reconocida con el Award of Success del *Aydin Dogan Vakfi*, Turquía, 2001, y con la Mención de Honor del Festival de Humor *Yomiuri Yimbun* de Tokyo, Japón.

Claudio Kappel es humorista gráfico, vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina.

Oscar Milicich (Osmi) es humorista gráfico, vive y trabaja en Rosario, Argentina.

LO QUE PASA EN LA ARGENTINA NO ES CHISTE

El humor siempre representó un estado de rebeldía y resistencia contra el status quo, una mirada avispada para azuzar conciencias, una acto de protesta escondido tras una sonrisa. No es raro, entonces, que después del primer shock inicial que nos dejó a todos sin palabras ante el caos financiero, político y económico en que se ve hundida la Argentina, no nos quedara a los humoristas otro remedio que hacer chistes ante semejante tema enorme como es ver en directo el cataclismo de un país al que todos insisten en esquilmar, de tantas riquezas naturales que tiene.
La Argentina es una paradoja para el mundo entero: acá la droga y el alcoholismo denotan la presencia de enfermo a quien hay que ayudar, no hay tanta obesidad como en Australia o Estados Unidos, ni casos de desnutrición masiva como en África, la mayoría de la gente usa calzado, bebe agua potable en abundancia, no padecemos cataclismo naturales como terremotos o ciclones, el clima es siempre benigno y las cosechas son fáciles debido a que se realizan en tierras llamas y fértiles.
Pero tenemos un karma desgraciado, tal vez justamente debido a que nuestras bendiciones fueron nuestras maldiciones: allí donde todo abunda por naturaleza, la tentación de robar a lo bestia. Y nuestros gobiernos siempre han robado.
Los indios nativos ni siquiera tenían en sus lenguas una palabra que refiera al acto de robar: eran comunidades tranquilas que compartían todo lo que tenían. La primera desgracia fue la llegada de los incas, que impusieron la primer dictadura entre pueblos locales y mansos, como los tehuelches, diaguitas, guaraníes, wichis y qom. En la lengua inca sí existía la palabra "robar", y figuraba en los tres mandamientos del reino: "No mates, no dañes, no robes" .
Luego llegaron los españoles masacrando a todos los pueblos aborígenes y robar su tierras, para repartirlas como "mercedes" entre los más destacados de los militares

genocidas. De ahí en más, todo intento de gobierno igualitario fue respondido con fuego y más matanzas. El poder pasó de ser las ramas a ser el dinero. Mucho dinero en manos de unos pocos, tratando de mantener en la esclavitud a la gran mayoría: eso es lo que pasó en los últimos tres siglos, sumado a una masa inmigratoria que creyó que encontraba acá el Paraíso perdido para encontrase con leyes arbitrarias, impuestos absurdos y desocupación. Como buenos hijos y nietos de inmigrantes, donde no te hacen la vida fácil el concepto de "patria" allí es difícil de asimilar.

Los argentinos pasamos los ´60 y los ´70 escuchando en todos los medios que este era el mejor país del mundo. Hablar mal del país era una ofensa, una traición.

Desde los ´80 hasta ahora nos venimos mancillando día a día con la novedad de que somos el peor país del mundo, manejados por una dinastía inagotable de cuadillos corruptos que se sirven a sí mismos en lugar de servir al pueblo.

Y seguimos siendo inmigrantes perpetuos, mirando con añoranza a los destinos de donde vinieron nuestros abuelos, pensando "¿ Por qué no se habrán quedado allí?".

Como dice el humorista Enrique Pinti, «siempre sentimos que estábamos de paso, y como todo el que está de paso nos robamos las toallas y los jaboncitos del hotel que es nuestro país.»

Si algo teníamos de bueno era educación y salud gratuitas. Ahora, eso está en un tembladeral. Y el nivel educativo y de salud del argentino promedio cayó a niveles insoportables. Hay largas colas frente a las embajadas, y largas colas frente a los bancos: en ambas buscamos la libertad tronchada.

Ante este panorama, es muy difícil hacer humor.

No tenemos bombas silbando sobre nuestras cabezas, pero sufrimos una dictadura civil por decreto, sin leyes ni justicia, y un gobierno sin autoridad más que para mancillar nuestra dignidad, que ejerce un ejemplo nefasto de arriba hacia abajo, que se refleja en cualquier ámbito del país. Se maltrata al público en los bancos, en las escuelas, en los hospitales, en las bibliotecas, con una impunidad atroz . «¿Y cómo quiere que lo trate, señor? Estamos en el Tercer Mundo y mire el gobierno que tenemos...» es la explicación de una empleada airada, de una directora de escuela, de una recepcionista impaciente.

Como tantos argentinos, por primera vez en mi vida integro las huestes del 20% de población desempleada.

Hasta hoy , siempre tuve trabajos sólidos, y hasta varios a la vez. Hace dos años, me empezaron a reducir el precio de las colaboraciones humorísticas a la mitad, y se me comenzó a pagar con cheques diferidos. Luego empezaron a quebrar empresas y editoriales que no me pagaron lo adeudado y tampoco me indemnizaron. También empezaron a pagarme con especies: perfumes o zapatillas en lugar de dinero. Lo terrible fue cuando empezaron a echar de distintas empresas a todos mis jefes. Que me echen a mí, ya era dramático, pero cuando despiden al jefe de uno es gravísimo: uno se queda sin interlocutor, sin poder de renegociación ante el empleador. En un momento llegué e pensar que yo era el problema, porque daba mala suerte: empresa en la que entraba , empresa que quebraba. Hasta que vi que lo mismo le pasaba a muchos colegas.

En esta semana me están llamado de distintos medios (radio, editoriales, televisión) para hacer colaboraciones sin sueldo. Me ofrecen que busque mis propios auspiciantes. ¿Una humorista saliendo a vender su página de humor o su espacio radial? ¡No me hagan reír! Claro que eso implica que, si acepto, tienen humorista y vendedora todo en uno . Y encima, gratis.

Los que no fueron despedidos cobran tarde y mal en papeles de colores: bonos de deuda de una país en bancarrota. Para colmo, tienen que hacer el trabajo multiplicado que dejó pendiente la gente que fue despedida.

Pero si algo bueno tenemos los argentinos es que somos versátiles. Podemos hacer cinco cosas a la vez, y adaptarnos a cualquier cambio. Nos dejamos llevar por los aires de la moda, y quien tenía un tobogán gigante lo cerró para hacer una sala de pools, una cancha de paddle o una pista de patinaje sobre el hielo, y luego un " Todo x $2", de la noche a la mañana y como si siempre se hubiera dedicado a ello.

Los arquitectos son taxistas, los ingenieros distribuyen aceite con su auto, las maestras venden tortas, las bioquímicas abren un kiosko y hasta en un balneario un grupo de ingenieros y médicos abrieron un local llamado "La Empanada Diplomada", decorado con su inútiles diplomas, de donde salían deliciosas empanadas de carne cortada con bisturí y medidas precisas.

Mientras tanto...¿ Qué hacemos los humoristas?

Una amiga humorista se ofreció en una revista para hacer una página de humor y terminó haciendo una columna sobre decoración de interiores. Después de todo, el humor tienen que ver con la decoración del alma.

Otro humorista gráfico se dedica a hacer maravillosos ejemplos de humor gráfico

que reflejan los dramas cotidianos, y se los envía escaneados a todos sus conocidos por e-mail. El nos ayuda a seguir adelante, y nosotros lo ayudamos diciéndole que nos encantó su chiste, y que lo mandamos a sitios web del exterior. El cordobés Cristóbal "Crist" Reinoso ideó dar clases de dibujo humorístico a través de Internet...

Sobrevivieron haciendo humor sólo los contratados por grandes medios, los que trabajan para medios extranjeros y los que se adaptaron al gusto populachero y chabacano que exige la radio y televisión actuales ("Que la gente no piense , que lo entienda hasta a abuela analfabeta").

El humor televisivo está tan confundido que cada vez que dan premios al mejor programa del año hay controversia porque categorizan como "comedia" a los culebrones dramáticos y como "programa informativo" al de humor político.

En el año pasado el gremio de dibujantes quisimos reunirnos para formar una Asociación que nos ayudara entre todos a cobrar protagonismo en un mundo donde las fotos abundan y son más baratas que un chiste o una tira cómoda hechos artesanalmente. Nuestro entusiasmo se esfumó con la crisis de diciembre: estábamos planeando realizar una gran muestra con subasta de originales y el gobierno confiscó nuestros ahorros. Finalmente, nos volvimos a dispersar.

De todos modos, creo que estos tiempos de crisis pueden ser aprovechados de varias maneras. Porque cuando los argentinos nos entusiasmamos, somos hiperactivos, y aún cuando estamos desocupados no tenemos un minutos libre: siempre hay algo que hacer .

Como dice Joan Manuel Serrat, "Bienaventurados los que están en el fondo del pozo, porque de ahí en más sólo cabe ir mejorando."

Para mantenernos activos y como manera de laborterapia, muchos de mis colegas están dando clases de humor gráfico. Otros estamos enviando obras a concursos internacionales, trabajo que coordino gratuitamente como presidente local de FECO, federación que reúne a 2500 humoristas de todo el mundo en 23 sedes esparcidas por todo el planeta. Estamos recibiendo premios e invitaciones para recibir premios en Turquía, Japón o Egipto. Pero si yo le muestro mi medalla japonesa,-obtenida entre 8500 participantes- al carnicero, él no me da a cambio ni una salchicha.

Gracias a esta maravilla de Internet, mucho nos estamos volcando a probar suerte en editoriales extranjeras, aún arriesgando a no poder cobrar un cheque en dinero extranjero debido al cerrado "corralito" bancario que terminó con la circulación de moneda extranjera.

Otros están armando libros o muestras individuales, ilustrando manuales infantiles, diseñando naipes y tarjetas, muchas veces gratis o por precios absurdamente bajos.

Lamentablemente, los humoristas debemos competir con los políticos todo el tiempo: los chistes que hacen ellos negando un día lo que dijeron el día anterior, nos obliga a ver la tercer subcapa de ironía, porque la primera es un sarcasmo en estado puro de un gobierno que se burla de todos nosotros constantemente. La angustia es tal que creo que, una vez más, el humor será la salvación, el refugio, el consuelo, el alivio para todos.

Desde hace años, en los concursos internacionales los rusos, letones, ucranianos, polacos, cubanos e iraníes están cosechando premios maravillosos. Muchos nos preguntamos por qué son tan creativos. Y nos respondemos que allí donde hay dolor, miseria, corrupción, censura, crisis y desaliento, el humor se potencia como una revolución interna. El humor ha tenido un impresionante éxito en los peores años de la dictadura argentina, para aletargarse en tiempos democráticos. Creo que en esta nueva dictadura civil el humor está a punto de florecer. Todo está listo para que nazca un caldo de cultivo ideal para la protesta humorística, para la crítica desde la sonrisa, para el pellizco cotidiano del chiste irónico, para no aletargarnos ni acostumbrarnos a la injusticia.

Pese a todo, los argentinos no nos rendimos. Tampoco nos censuramos. La censura existe, veladamente –«Este tema no es apropiado para nuestra sección.»-, pero muchas veces logramos sortearla, porque las obscenidades mayores vienen de los dirigentes. Todo lo nuestro es puro candor, en comparación. Los argentinos seguimos con la moral en alta. Todavía nos queda la propia dignidad: «Eso no lo hago», «Esto no lo acepto», cacerolazos y "escraches" a los políticos corruptos. Tenemos grupos barriales solidarios formados para ayudar a los que menos tienen, información permanente en la web sobre corruptelas cotidianas, tamberos que regalan la leche a los indigentes para no venderla a precios viles, clubes del trueque donde no circula el dinero, donde se cambian tomates caseros por cortes de pelo y asesoramiento legal por tortas de chocolate... y esta bendita manía de reírnos de nosotros mismos, que nos salva de la desesperación. Todo lo que nos

sucede es tan doloroso que parece un enorme funeral. Pero ya se sabe que es junto al cajón del muerto donde se escuchan los mejores chistes.

Ana von Rebeur

AL MENOS ME EXPRESO

Publico todos los días un chiste gráfico en la contratapa del diario La Prensa. La crisis en la Argentina ha generado un par de cosas en lo que a mi producción se refiere: la velocidad de los acontecimientos hace que haya chistes que al día siguiente de haber sido elaborados caducan. En los tres años que llevo publicando diariamente, como los chistes los elaboro con anticipación, es la primera vez que me pasa que en el diario me rebotan... ¡cinco chistes!
Pero justificadamente: fue en diciembre del año pasado, eran chistes que yo había entregado la semana anterior con De la Rúa y Cavallo, así que, por razones de público conocimiento, obviamente ya no servían. Por otro lado, el desánimo es tan grande, que a veces no dan ganas ni de agarrar el lápiz. Si a esto le sumamos la pobreza de lo que pagan (en Argentina son pocos los que ganan bien en el humorismo gráfico), el desaliento para trabajar es muy grande.
De todas formas, me siento un privilegiado al poder expresar todos los días -con humor e ironía- lo que siento.

Claudio Kappel

ARGENTINO, UN CHISTE DEL DESTINO

Muchas veces me pregunto si los políticos argentinos no me estarán sacando mi profesión.
Todos los días al levantarme, prendo la PC para leer los diarios locales y nacionales (me sale más barato que comprar 2 ó 3 diarios todos los días) al leer los titulares; enseguida busco las noticias más importantes y relevantes... todo es todo chiste, por más que busque algo serio, no encuentro. Siempre lo mismo, me da la impresión que desde hace años, nuestra clase política está empecinada en querer hacernos participar de sus propias ocurrencias, pero no se dan cuenta que su sentido del humor –negro- apunta a tan solo un pequeño grupo de lectores y que para el resto, la función terminó hace varios años atrás.
Desde fines del año pasado, se mandaron – como decimos nosotros- la GRAN JODA. Inventaron un corralito para quedarse con todos nuestros pequeños ahorros, y de ahí en más a manejar nuestro dinero como se les ocurra. Atrás quedó la ilusión de muchos tontos que creímos que estábamos en el soñado Primer Mundo. Tontos e idiotas, como aquella vez que un pueblo en medio de la guerra de Malvinas se reunió en Plaza de Mayo para aclamar la llegada del Principito de Gran Bretaña para romperle el culo, mientras un grupo de militares, asesinos y secuestradores de miles de desaparecidos, terminaban sacando la bandera blanca y negociando una rendición, no estaba Maradona ni la "mano de Dios" para ganar esa maldita guerra.
Realidad de una historia argentina que hoy por hoy se lleva a miles de almas a vivir al extranjero en búsqueda del paraíso perdido, muchos se empecinan en abandonar el barco porque piensan que con estos capitanes nunca se llegará a buen puerto. Los entiendo perfectamente, pero como buen leonino sigo creyendo en mi mejor herramienta, mi mano transpirada que toma el lápiz y lo apoya sobre la hoja blanca para crear un chiste que cause una risa liberadora, una alegría crítica y de buen humor, cargado de solidaridad para combatir el pésimo chiste de un gobierno de paso, que reelección o re-reelección de por medio, más de diez años no dura.
Un ruido de cacerola hace temblar mi tablero, mi marcador fino cae al piso y se destruye la punta –pienso: ¿Cuánto me costará ahora reponerlo ya que era made in Germany?... Me asomo a la ventana y veo miles de personas haciendo sonar sus cacerolas como protesta a una realidad socio-económica que no eligieron en las urnas, hay de todo, ricos y pobres, cacerolas nuevas y ollas populares, tal vez sea la primera vez que veo al pueblo unido, saliendo a la calle con el solo motivo de decir basta de chistes; gobiernen, que para eso están, para eso se prepararon o estudiaron –si lo hicieron- y sino váyanse, ustedes son los que se tienen que ir, no nosotros que queremos una Argentina sana y sin corruptos.
Quedaron atrás los años en que presentabas un trabajo a un jefe de redacción y te decía que era imposible publicarlo, porque si lo hacía, los milicos te cerraban el

diario –años de censura de ideas– hoy haces un trabajo y no sabes dónde mierda publicarlo porque son años de censura económica, cada día son más los medios de comunicación que cierran sus puertas porque no hay ventas, porque no hay presupuesto, porque nos invadieron las multinacionales que arrasan con todo proyecto menor o nacional que exista. Es duro, muy duro, te hablan de competitividad, los buenos trabajan, los malos no...¿Quién decide? ¿La persona que está a cargo de una oficina de RR HH es idónea o no? ¿Está digitada por intereses personales? ...¿Quién lo sabe?. Siempre el acomodo o el amiguismo hace que trabajes o no.
Argentinos 2002, sin rumbo, pero ilusionados, que trabajando seriamente y con profesionalismo vamos a salir adelante. ¿Existirá en la Argentina algún marcador nacional que pueda reemplazar al mío, víctima del último cacerolazo?

Osmi (Oscar Milicich)

Rosario, marzo de 2002. Argentina

GALERÍA

Viñetas de Ana von Rebeur, Langer, Severi, Maxi, cedidas para *Tebeosfera* 020330

[Los textos de esta página han sido escritos en exclusiva para Tebeosfera, si bien del de Ana von Rebeur también existe una versión, menos extensa, servida a una revista iraní] | [Edición: **M. Barrero**. Se respeta la lengua de origen para su publicación en *Tebeosfera* 020330]

▲

ISSN: 1579-2811

POBRE MÁXIMA | EL EXILIO ECONÓMICO: ¿VALE LA PENA IRSE DEL PAÍS? LOS ARGENTINOS NUNCA SE VAN DEL TODO

por Ana von Rebeur

[Viñeta de **Ana von Rebeur**]

El grave problema de crisis económica por el que atraviesa Argentina constituye un tema para la reflexión para los humoristas gráficos de acá que es terriblemente delicado para los que trabajan acullá (recuérdese el incidente de Quino con una viñeta de Ricardo y Nacho publicada en *El Mundo*). Hemos querido solicitar a uno de esos humoristas cómo hacen comulgar la penuria por la que atraviesan con su necesidad de hacer humor como profesionales del dibujo. Ana von Rebeur, presidenta de FECO en Argentina, nos remitió estos dos textos, que si bien hablan poco de humor gráfico, muestran "gráficamente" su rabia.

También, para la ocasión, rescatamos un texto de Fontanarrosa publicado en ***El País*** \ ***Domingo*** **27-I-2002**, mostramos **algunas viñetas** sobre el problema que nos hicieron llegar desde Argentina, y rememoramos un cuento en el que se recuerda al secuestrado autor **Oesterheld.**

POBRE MÁXIMA

Después de años de análisis y terapias en las que nuestros terapeutas intentaron convencernos de que no debemos creer en cuentos de hadas ni albergar sueños poco realistas, la noticia de que una argentina encontró un príncipe de verdad y podría convertirse en Reina de Holanda nos cachetea con la evidencia de que nuestros analistas vivieron equivocados: los cuentos de hadas pueden hacerse realidad.

Máxima Zorraguieta lo descubrió antes que nadie. Para colmo, ni siquiera conoció al rubio en una lujosa recepción de embajada en Nueva York, sino que lo conoció bailando flamenco en las calles de Sevilla, donde generalmente no se ve un rubio ni arrojando agua oxigenada de 40 volúmenes desde los balcones floridos a las cabezas de los transeúntes andaluces.

¿Vieron, señores psicólogos, que el Príncipe Azul existía? Tiene un peinado raro y un flequillo un poco tieso pero, considerando que posee un sueldo de 840.000 dólares anuales sin impuestos y es heredero de la mayor fortuna de Europa...¿ a quién le importa el flequillo?

Máxima es la mayor ídola en Holanda, y en gran parte de la revistas europeas. Pero a pocos días de la gran boda en la casa de los Orange, la prensa argentina no toca el tema más que para afirmar que su "dulce" de su padre (preside la Cámara Argentina de Azucareros) estaba al tanto de los planes genocidas de la dictadura militar.

Máxima gana el corazón de los europeos, pero no impresiona demasiado a los argentinos.

Reconozcamos que en este país no es fácil que te quieran. Uno pasa de "no ser nadie" a ser odiado, por pura envidia. El que es exitoso debe mostrar su propia veta desgraciada para que lo empiecen a querer. ¿Y cuál es la veta desgraciada de la princesa argentina? En primer lugar, no haber sido nadie antes de ponerse de novia con Guillermo Alejandro. No conocíamos a Máxima – y muchos, ni a su padre – hasta que nos enteramos, como el resto del mundo, de que el príncipe holandés estaba de novio con una argentina. Pero encima, su boda nos llega como un acontecimiento totalmente a trasmano de lo que pasa en nuestro país.

Para nosotros, enterarnos de esta historia fue como empezar a leer el cuento de hadas por la mitad del libro. ¿ Y el principio, como fue? ¿De dónde salió la princesa? Apenas llegamos a conocerla por un video familiar donde se la ve muy dicharachera bailando en una fiesta porteña. De ella no sabemos mucho más que eso: se divierte en las fiestas.¡Con lo lindo que hubiera sido divertirnos nosotros también con su historia rosa! Pero las noticias de la argentina que se convierte en futura reina europea es algo demasiado surrealista para nuestra dura realidad cotidiana de cacerolazos y confiscación de ahorros.

En medio de la debacle económica que azota a nuestro país, el romance de la princesa argentina está a años luz de nuestra situación cotidiana. Entre casi 40 millones de argentinos, sólo un centenar de invitados oficiales se preocupan porque el protocolo les impide vestirse de negro - uniforme de fiesta habitual de las porteñas- y porque el sombrero de rigor les va a aplastar el brushing.

En otro momento más próspero hubiéramos preparado nuestras videocaseteras para no perdernos un instante de la boda. Ahora preparamos la tele para grabar el discurso de Remes Lenicov.

El único programa que anunció la televisación de la boda en diferido es el mismo que hace pocos días realizó una entrevista de mal gusto a una enorme gorda desnuda que hace *strip- tease* en clubes nocturnos de mala muerte.

Con las ganas que hubieran tenido los medios locales de cubrir desde allí los preparativos de la boda, no hubo periodistas enviados porque no hay medios que puedan pagar viáticos en dólares de cotización flotante. Más bien sucede lo contrario: los paparazzi extranjeros que en otro momento se hubieran fracturado un brazo por obtener la mejor toma del altar real, ahora vienen a la Argentina para fotografiar las manifestaciones en Plaza de Mayo.

Desesperados por sobrevivir el maldito corralito que nos confiscó el futuro, no podemos siquiera disfrutar la boda de ensueño de una argentina con un príncipe de verdad en un país de cuento de hadas, con canales repletos de cisnes, tulipanes, chocolates, molinos de viento, cortinas de encaje y zuequitos de porcelana.

Nos conmovimos con el casamiento de Lady Di, de Sarah Ferguson, de las Infantas Elena y Cristina de Borbón, imaginando haber podido ver pasar la carroza tirada por briosos corceles, pensando cómo sería estar adentro del carruaje, envuelta en tules que no pesan, zapatos que no aprietan y corsés que no pinchan, junto a nuestro Gran Amor, que – vaya casualidad -además, es un príncipe heredero a la corona. El tañir de las campanas y las palomas volando mientras los súbditos arrojan pétalos de flores es algo tan lindo de ver, que hasta capaz que le perdonamos a la princesa protagonista que la boda sea de ella y no una misma.

Pero esta vez, nos parece que todo eso sucede en otro planeta.

El "timing" de Máxima para casarse no podía haber sido peor.

Quisiéramos que ella pudiera decir: " No puedo festejar mi boda ahora, cuando mi país está quebrado". Pero bueno, pongámonos en su lugar: no se encuentra un Príncipe Azul todos los días, y menos uno dispuesto a aplazar una boda hasta que el país de su amada salga del *default.*

La historia de Máxima nos sirve para hacer una flexibilización de nuestros sueños: hasta lo más imposible puede hacerse realidad, según con quién te pongas a bailar

flamenco en una noche de juerga en Sevilla. Lástima que no coincida, además, con la máxima flexibilización financiera para que, aliviados, podamos brindar por la suerte de esa argentina casi extraterrestre...aunque sea en diferido.

EL EXILIO ECONÓMICO: ¿VALE LA PENA IRSE DEL PAÍS? LOS ARGENTINOS NUNCA SE VAN DEL TODO

"La Argentina es el mejor país del mundo: no hay guerras y no tengo que vivir casi todo el año con los pies congelados por la nieve", decía mi abuelo chescoslovaco, orgulloso de haber elegido a estas tierras como su nuevo hogar.

Este país siempre simbolizó prosperidad para millones de personas que vinieron en los barcos, desgarrando sus vidas en un antes y un después de llegar aquí. Todos ellos dejaron de lado la nostalgia por la tierra natal para intentar un futuro mejor en este destino sureño. Para ninguno de ellos fue fácil adaptarse a un puerto enlodado como era la Buenos Aires de los años ´20, de costumbres extrañas e idioma desconocido. Pero una vez que tuvieron hijos y nietos argentinos, supieron que esta era, en efecto, la tierra prometida de paz, futuro y justicia.

Poco más de una generación después de esta llegada masiva de inmigrantes, los nietos de estos nuevos argentinos repiten la historia de los abuelos, pero a la inversa: vuelven a subir a barcos y aviones para buscar un futuro mejor en otras tierras.

La Argentina sufrió varias emigraciones importantes en los años ´30, ´43, ´45, ´66, ´73 y otra en el ´76, mostrando a la Argentina como un país más expulsivo que acogedor.

Los ´70 fueron los años del exilio político motivado por la ferocidad de la dictadura: el que no se iba para salvar su vida, era un *desaparecido* más.

Los 80´ fueron los años del exilio intelectual: se produjo una fuga de cerebros, en la que argentinos más destacados en la cultura y las ciencias encontraron que si no buscaban un país que valorara sus conocimientos, sus carreras agonizaban.

En los 2000 se produce un exilio económico: los argentinos emigran para conseguir algo tan elemental como un trabajo cualquiera que les permita vivir con dignidad.

Todos los exiliados anteriores se fueron absolutamente decididos a dar un salto al vacío, sabiendo que irse era lo único que podían hacer. Los de ésta última camada, en cambio, no se van tan convencidos. Ya son tercera o cuarta generación de argentinos: irse les cuesta mucho más. El desgarro es más duro. Pero para los jóvenes que crecieron escuchando los lamentos paternos por un país que no avanza, tampoco hay alternativas.

Conocí argentinos desparramados por todo el mundo. Muchos se adaptaron bien, pero la nostalgia los carcome. En Australia hasta tienen su diario propio.

Ernesto está en Miami hace cuatro años. Es técnico electrónico pero trabaja como camarero en un bar. Casi no habla inglés, porque su vida transcurre en una especie de *ghetto* argentino que festeja con fervor los 25 de Mayo y los Boca- River. Él,que amaba el rock americano, ahí sólo escucha folklore en guitarreadas donde todos mueren por una empanada casera. Como argentino, tampoco se identifica con el rótulo de " *hispanics"* con que allí se engloba a los latinoamericanos.

Pedro volvió espantado de Canadá , un país donde el sol desaparece durante tres meses de noche eterna. Sabe que ahí tenía más futuro, pero ese clima lo deprimía.

Oscar pasó de la euforia del segundo año en España a sentirse un *sudaca* más. "Elegí a España porque se habla mi idioma. Pero hace dos años que no me río, porque no me entienden los chistes. Tenemos códigos distintos."

Malena está en París desde hace tres años. Estudia arte en la Universidad de la Sorbona, lugar que detesta " porque no estimula el pensamiento, te dan todo predigerido y el aburrimiento es atroz". Lo poco que gana en una galería de arte le alcanza para pagar un departamento compartido por tunecinos que se pelean a los gritos en árabe y donde no tiene privacidad. Cada tanto vuelve a Buenos Aires a

"cargar las pilas" y a hacer terapia para aliviar el conflicto de sentir que "no soy de aquí ni soy de allá".

Diego vive en Alemania: en el país de la cerveza toma mate, se junta con colombianos para escuchar salsa, merengue y tango. No planea volver, pero chatea sólo con argentinas.

Alejandro encontró trabajo al norte de Italia, pero volvió porque no quiso que sus hijos fueran al Jardín de Infantes pisando jeringas y agujas que dejan los *junkies* por la calle. Isabel volvió de Estados Unidos, harta de ver adolescentes tan alcohólicos como sus padres: " Para estar mal y lejos, prefiero estar mal, pero en mi país".

"El retorno es imprescindible si uno quiere seguir siendo uno." , dice Horacio Salas." Porque, además, los argentinos somos muy malos inmigrantes, somos demasiados nostálgicos".Marilú Marini me contó en una entrevista que Cortázar estaba obsesionado recolectando expresiones argentinas en París: " Siempre quería saber cómo se hablaba en ese momento en Buenos Aires, no quería perder la jerga porteña". Cada uno vive el exilio a su modo, que nunca es fácil. Porque los argentinos nunca se van del todo.

El libro "*Por qué se fueron*" (Emecé, 1995), recoge las entrevistas que tres periodistas hicieron a 37 argentinos triunfadores en el exterior . Todos reconocen que nunca hubieran llegado al actual nivel de vida si no hubieran salido del país. La mayoría de ellos, mucho más que haberse ido, lamentan no haber podido volver. Héctor Tizón opina que en el exterior la gran dificultad reside en que "hay que explicarlo todo, porque no hay referencias pasadas comunes. Entonces uno termina retrayéndose, con la consiguiente soledad." El filósofo Mario Bunge afirma que cerca de dos millones de argentinos se fueron debido a la inestabilidad y la incertidumbre "Tanto el científico como el comerciante no pueden trabajar en un clima de inseguridad en que no sabe si el día de mañana va a quedar desocupado o lo van a matar".

Los nuevos exiliados sienten que si pudieran llevarse consigo a todos los seres queridos, no les quedarían motivos para volver a lo que Enrique Pinti define como un "país-hotel"..." donde parece que todos están de paso...y encima se roban las toallas y los jaboncitos."

La historia se cierra en un círculo tan perfecto como una serpiente que se come la cola: los nietos están volviendo al lugar de origen de los abuelos, o a sitios aún más lejanos. Los que se van no lo deciden triunfantes, sino con un tono de derrota, dándose por vencidos. Después de todo, irse de este país equivale a pensar que el abuelo se equivocó al abordar el barco que viajaba a Buenos Aires en lugar del que iba a Santos o Nueva York. Pero así como nuestros abuelos abandonaron a su patria, buscando un lugar donde ser más felices, seguramente hubieran querido que nosotros hiciéramos lo mismo si el lugar elegido no resultó el adecuado. Tampoco es bueno solazarse en una vocación de perdedores, en un país que– como decía Jacobo Timerman- se destruye sin que nadie lo pueda parar.

Los que mejor se adaptaron a un nuevo país, cerraron la cortina del regreso posible, no miran para atrás: comen lo que hay y hablan la lengua local. Sus hijos no quieren ni oír hablar de la Argentina, así como nosotros le decíamos a nuestros abuelos: "¿Cuarenta años acá y todavía te comés las eses, nona?"

Los más nostálgicos se fueron como quien se desangra, como dijo Güiraldes. Bautizan a sus hijos con nombres mapuches y tangueros y pagan ocho dólares por un pote de dulce de leche y quince por un kilo de yerba .

Aplaudo a los primeros, que pudieron comenzar de nuevo en una patria nueva, más acogedora y hospitalaria.

Comprendo a los segundos, que saben que un regreso equivaldría a una reinserción más dura aún. Muchos más quisieran imitar a los valientes que se van con tantos miedos como esperanzas... pero ni pueden soñar con hacerlo. No tienen ni plata para pagar un pasaje...a la embajada.

Conocer a tantos exiliados me permitió saber que yo misma no lograría vivir en un país donde tenga que explicar cada broma y juego de palabras, donde no encuentre códigos comunes y miradas cómplices, donde no exista una reunión sin borracheras y donde cada chacarera me produzca escalofríos de emoción. No soy patriota: sólo sé que aunque ningún lugar es perfecto, el beduino extraña su desierto natal y el esquimal añora la tundra helada. Uno no está en ninguna parte tan cómodo como donde nació. Y al fin y al cabo, adonde una vaya, carga consigo misma. Aunque vivamos en un "país- Tren Fantasma" que nos dá un susto tras otro, acá tenemos algunas cosas que hacen que valga la pena quedarse: el abuso de las drogas y alcohol aún no están socialmente aceptados, y tampoco impera la xenofobia evidente en otros lugares. Tampoco vivo con los pies congelados por la nieve de interminables inviernos y, por mal que estemos, no suenan sirenas anunciando bombardeos.

Nuestros abuelos eligieron bien su destino. Lástima que no supimos elegir a los gobernantes.

VIÑETAS DESDE ARGENTINA

Viñetas de Maxi

Viñeta de Ana von Rebeur

["Pobre máxima" fue publicado en la revista argentina *Para Ti*, si bien su autora, **Ana von Rebeur**, tuvo que rehacerlo debido a su "dureza"] | [Edición: **M. Barrero**. Se respeta la lengua de origen. Publicada en *Tebeosfera* 020223]

▲

ISSN: 1579-2811

FONTANARROSA: "Humor en tiempos de cólera", *El País* \ *Domingo*, pp. 4-5, 27-I-2002

4 REPORTAJE

En estos tiempos de penuria y cuando la crisis política y social bordea la tragedia, el humor es lo único que no escasea en Argentina. Los dibujantes de los principales diarios han encontrado un filón en una situación dramática que ha popularizado términos como 'corralito' o 'riesgo-país'. Como afirma el escritor y dibujante Fontanarrosa, "es casi imposible hacer humor elogiando. Y con la situación que atraviesa Argentina, estos tiempos son de una fertilidad comparable a la de la pampa húmeda"

Humor en tiempos de cólera

[Imagen: Parte superior de la primera página del reportaje (de dos), que fue ilustrado con viñetas y tiras de los autores **Sergio Langer, Daniel Paz, Fontanarrosa, Maitena**, y **Miguel Rep**]

Humor en tiempos de cólera

En estos tiempos de penuria y cuando la crisis política y social bordea la tragedia, el humor es lo único que no escasea en Argentina. Los dibujantes de los principales diarios han encontrado un filón en una situación dramática que ha popularizado términos como 'corralito' o 'riesgo-país'. Como afirma el escritor y dibujante Fontanarrosa, 'es casi imposible hacer humor elogiando. Y con la situación que atraviesa Argentina, estos tiempos son de una fertilidad comparable a la de la pampa húmeda'

FONTANARROSA.
Cuando yo era chico, mi padre me explicaba: 'No llovió. Se arruinó la cosecha. Argentina no pudo vender cereales a Europa. No hay dinero'. Y yo entendía. Aun dentro de mi rechazo por las matemáticas. Hoy por hoy, ya hombre mayor y supuestamente capacitado, leo sobre el temido índice Merval, el Dow Jones, los Bonos Brady, el JP Morgan, la canasta de monedas..., y no entiendo nada. Ni yo ni nadie. Es así como un pueblo esencialmente espiritual y mundano, que solía amenizar los encuentros en bares, parques y mercados hablando de fútbol o del estado del tiempo, hoy se crispa en las colas a las puertas de los bancos tratando de entender no sólo los alcances del famoso *corralito* que ha cercado impiadosamente sus ahorros, sino también el significado de otros términos que han venido a enriquecer la lengua castellana, como el *riesgo-país,* un novedoso riesgómetro que mide los peligros de invertir en la Argentina y que, al parecer, tiene la particularidad de siempre subir y no bajar nunca. Ya algo parecido nos había ocurrido con la sensación térmica, otro invento argentino, como el dulce de leche, que nos revela cómo la temperatura ambiente no es la que nos marca el termómetro, sino la que nos imprime en el cuerpo el viento, la humedad, el rocío y el uso o no de guantes y gorritos. Tampoco, en rigor de verdad, es algo tan nuevo esta zambullida en el apasionante mundo de la economía, la Bolsa y el movimiento bancario. Si bien, dada la complejidad del tema, aún los argentinos somos cautelosos en recomendar al Gobierno que *dolarice* los pesos o *pesifique* los dólares con la misma autoridad con que recomendaríamos a Marcelo Bielsa que incluya a Pablito Aimar o saque a Juan Pablo Sorin, es verdad que ya desde las épocas de la dictadura mantenemos una equívoca y pasional relación con el dólar. Lejos han quedado aquellas épocas de infancia donde el general Perón preguntaba a sus muchachos apiñados en la plaza de Mayo: '¿Cuándo vieron un dólar ustedes?'. Desde los años setenta ya dejamos de hablar de producción, de fábricas, de mujeres, para comenzar a discutir sobre tasas de interés, toma de ganancias, el yen y el *efecto tequila.* Supimos, incluso, de la felicidad de ingresar en el Primer Mundo de la mano de Menem y de la antojadiza paridad cambiaria del 1 a 1 con el dólar, el empate más festejado. Ya éramos, casi, norteamericanos. No había

negocio elegante que no se llamara 'Daytona Research', 'Pennyworth' o 'Special Corner'. Sin duda, la magnitud de una decepción está en relación directa con la magnitud de las expectativas. Y nosotros éramos el pueblo elegido, el granero del mundo, los europeos de América Latina. De pronto nos dicen que ya no es así. Que todo ha cambiado. Se acabó la época de tirar manteca al techo, cuando los jóvenes estancieros argentinos practicaban esa apasionante muestra de la picardía criolla estampando trozos de manteca contra los techos de los mejores restaurantes parisienses. Se acabó, por un tiempo largo al menos, la ilusión de que todo hijo superaría la calidad de vida de sus padres. De poco nos vale ahora el país de los granos, las mieses y todos los climas. El único clima que impera hoy por hoy es el del malhumor generalizado. Un malhumor que reventó en los *cacerolazos* después de años y años de despojo, corrupción y exhibicionismo impúdico de riquezas malhabidas. De políticos que, ante la pregunta: '¿Qué desea cambiar usted desde el poder?', contestaban: 'Primero, el auto. Después, la casa. Tal vez el yate...'. Y sin embargo, con ese humor de perros que justificadamente nos ha invadido, el trabajo del humorista se hace más fácil. Se ve sobrepasado, casi, por los temas. El humor, pienso, es siempre en contra. Es muy difícil hacer humor a favor. Si quiero hacer humor a favor de Boca, haré bromas contra los de River, o viceversa. Pero es casi imposible hacer humor elogiando. Uno trabaja en la crítica sobre lo que considera, acertadamente o no, imperfecto, erróneo, fallido, injusto, delictivo. Y desde esa visión, estos tiempos argentinos son de una fertilidad comparable a la de la pampa húmeda. Las crisis, digamos, ayudan a los humoristas. Y estamos acostumbrados, vivimos en crisis desde hace décadas. El problema es cuando las crisis se convierten en tragedias. Allí es donde uno se paraliza. Cuando los temas son la guerra de las Malvinas, los desaparecidos, el atentado a la AMIA, las Torres Gemelas. Y ya no hay ganas de reírse de nada. Ahora bordeamos la tragedia, estamos al filo de ella, con los miles de desocupados, los millones de argentinos por debajo de la línea de pobreza, con la desprotección de los jubilados, con los pobres que matan a otros pobres para robarles cuatro pesos. Nos quedan entonces el humor, cierto duende creativo, el retorno a una desconocida humildad, un devaluado optimismo y Batistuta. Y la expectativa de que todo mejore. Aunque un médico amigo mío decía: 'Uno de los secretos de la buena salud es mantener los pies calientes y la cabeza fría. Argentina tiene los pies en la Antártida, y la cabeza, en el ardiente calor tropical'

[Artículo extraído del sitio web *http://www.elpais.es* para su uso como apoyo documental en *Tebeosfera* 020222. El texto es © Copyright **DIARIO EL PAIS, SL**]

▲

ISSN: 1579-2811

GIARDINELLI, Mempo (1999): "Viejo Héctor", en *Cuentos completos,* Compañía Editora Espasa Calpe Argentina SA / Seix Barral

[Imagen: Portada del libro del cual se extrajo el recorte, con su autor en portada]

«¿Y qué otra cosa puede hacer un hombre?. ¿Acaso no somos todos responsables de la misma tarea de mejorar la vida?. Yo sólo sé que es un trabajo noble y que hay que hacerlo.» / **Héctor Oesterheld**.

En este breve cuento, más que apuntarnos una serie de datos biográficos, se nos narra, una inmensa nostalgia, los días de amistad y militancia política entre **Mempo Giardinelli**, uno de los más afamados escritores argentinos, y uno de los más grandes escritores de cómics argentino, **Héctor Oesterheld**, creador de obras como *Mort Cinder*, *El Eternauta, Ernie Pike, Watami o el Sargento Kirk, entre otras.*

Se trata del recuerdo, con la añoranza de la distancia ya que el cuento está escrito en México, de un hombre bueno, en el buen sentido de la palabra, de un "hombre sabio" en palabras del mismo Giardinelli, de su influencia, concretamente de la influencia de su obra en la infancia y juventud de muchos argentinos, de cómo los ideales que mostraba en sus personajes, en los guiones de sus obras, se hallaban también en su corazón. Así, por defender sus ideales se convierte en una de tantas víctimas cuya vida fue sesgada por la junta militar argentina, en los años 70 y 80.

En este pequeño cuento es un amigo, Giardinelli, el que rememora con tristeza la "imagen bonachona", "las manos de carpintero" de uno de los más extraordinarios escritores de tebeos argentinos, un hombre que hizo de su vida fiel reflejo de su obra.

José Manuel Hinojosa Torres.

[El texto al que hace referencia el autor es "Viejo Héctor", publicado en **Giardinelli, Mempo (1999):** *Cuentos completos,* Compañía Editora Espasa Calpe Argentina SA / Seix Barral, pp. 371-377

[Ficha de **José Manuel Hijonosa Torres** para *Tebeosfera* 020222]

▲

ISSN: 1579-2811

BOGGIE EL ACEITOSO

Boggie el aceitoso

Guión y dibujos: Roberto Fontanarrosa

Edición: Ediciones de la Torre: Papel Vivo, # 43, Madrid, 1993 (IV-93)

ISBN: 84-7960-049-7

Libro de cómic | 31 × 22 cm. | encuadernación en rústica, con lomo, cosido | 64 pp., b/n, cubiertas en color | PVP facial: 730 pts.

Con introducción de Alfonso López.

[Viñetas de **Fontanarrosa**]

COMENTARIO, por Koldo Azpitarte

Boogie y el negro

Roberto Fontanarrosa (Rosario 1944) comenzó a publicar ilustraciones humorísticas en la revista *Boom* de su localidad natal allá por 1968. En 1972 comienza a colaborar en la revista de humor *Hortensia*, donde crea alguno de sus mas populares personajes, como Inodoro Pereyra (del que lleva publicados 20 volúmenes) o el propio Boggie el aceitoso. Al año siguiente comenzó su colaboración diaria con el periódico *Clarín* y que sigue realizando hoy en día.

Humorista grafico, dibujante de historietas, asesor creativo de Les Luthiers y escritor de notable popularidad, Fontanarrosa es una suerte de hombre renacentista capaz de canalizar su personal humor y adaptarlo a diferentes medios y formatos. Fontanarrosa es conocido con el sobrenombre de El Negro, apodo de origen incierto aunque bastante común en Argentina entre los morenos de pelo o piel que el autor lleva con orgullo. De hecho le sorprende más que le llamen Roberto que de cualquier otra manera, en una clara muestra de su carácter llano, accesible, popular en definitiva.

En España ha publicado en *El Papus, Cambio 16* (suplemento *Monóxido*) y en *Mas Madera*, revista de la desaparecida editorial Bruguera que dirigió -con gran acierto y menor repercusión- Alfonso López, autor igualmente del prologo de la obra que nos ocupa.

Boogie nació en 1972 en las páginas de *Hortensia* editada en Córdoba, Argentina. Se trataba de una historieta de humor paródico levemente inspirada en *Harry el Sucio* pero su notable aceptación propició que el violento personaje se transformara en una larga serie recopilada en 12 libros, de los cuales tan solo el álbum que hoy nos ocupa ha recibido una edición española.

Boggie es un nombre que evoca con facilidad imágenes de cine negro y tipos duros, pero al contrario de lo que muchos suponíamos, el nombre de Boggie no proviene de Bogart sino del nombre de un popular coche playero de los 70.El sobrenombre de "el aceitoso" es una referencia humorística al personaje en el que más claramente se inspira la parodia: Harry, "el sucio". Estructurada en escenas cortas de una página de duración en las que el gag final justifica toda la acción previa, las aventuras de Boggie son lo que llamaríamos humor *hardboiled,* un humor duro y sin concesiones en el que la falta de escrúpulos del protagonista va acompañada de una saludable dosis de estupidez, necesaria para interpretar su machismo, su racismo y su violencia como una critica feroz a posturas moralmente similares pero que a menudo consiguen pasar por casi respetables en nuestra sociedad.

En manos de autores menos dotados, la formula del protagonista único, sin cerebro ni encanto conocido más allá de su capacidad para aniquilar a quien se le ponga delante podría haber desembocado en un esquema repetitivo de gag en el que el pastel sería sustituido por una pistola. No es el caso de Fontanarrosa.

Boggie aparece de manera natural en medio de una disputa conyugal, familiar, de negocios o se mete de cabeza en la política exterior estadounidense, haciendo lo único que sabe hacer: matar, destruir, silenciar. Y ni tan si quiera es creativo a la hora de asesinar: una pistola, un par de tiros y se acabó. Su encanto radica precisamente en no tener encanto alguno. No deberíamos esperar nada de un personaje como él por mucho que desde los USA se nos haya vendido una y otra vez el tipo duro y violento como alguien a respetar cuando no a admirar.

Veterano del Vietnam, guardaespaldas, agente ocasional de la CIA, asesino a sueldo siempre, Boogie desenmascara a todos los apologetas de la *violencia justa* y deja claro que su única motivación es el ejercicio de su letal función y que lo de menos es el por qué. Sin conciencia ni cerebro con el que adquirirla, Boogie es coherente con su credo hasta las últimas consecuencias y, por ello, constituye una de las más sangrantes parodias que se pueden leer sobre el uso de la violencia para solventar cualquier tipo de conflicto.

El único problema que tiene Boogie el aceitoso es que cualquier lector ocasional que acceda a la obra verá como su admiración por Harry el Sucio, Stallone, Spillane, Clancy y otros ilustres exponentes de la lógica del cañón decrece de un modo alarmante o bien esta varia y los considera como versiones menos hilarantes de nuestro héroe.

Ediciones de la Torre publicó hace casi una década un álbum brillante que recopilaba una selección de historietas de lo que entonces era la última hornada de su producción. Hoy, una década después podemos encontrar el álbum en la sección de saldos de cualquier librería especializada.

Por menos de dos euros, los arqueólogos del papel amarilleante podrán tener en su poder 64 páginas de humor con grandes dosis de ironía e inteligencia. Iba a preguntarme por qué no triunfó en España, pero me temo que ya me he respondido. Demasiado incorrecto para el suplemento semanal de un periódico nacional, demasiado popular como para ser un autor de culto, Roberto Fontanarrosa se instala muy a nuestro pesar en esa nebulosa de los autores reconocidos pero olvidados en la que hoy por hoy tenemos a tantos y tantos grandes profesionales cuyo mayor pecado es no trabajar para los Estados Unidos, Francia o Japón.

Fontanarrosa, por suerte, sigue ilustrando su chiste diario para *Clarín*, escribiendo cuentos y novelas y dibujando historietas. Historietas tremendamente populares en Argentina, donde rivaliza con Quino o Maitena en fama y prestigio.

No hay que perder la esperanza. RBA editó hace unos meses *El mundo ha vivido equivocado* y fruto de esta novedad literaria obtuvo la atención de medios especializados como la revista *Qué Leer*. En la presentación del libro, Fontanarrosa estuvo acompañado de ilustres amigos como Serrat, Víctor Manuel, Miguel Ríos o Jorge Valdano. Tal vez sea el inicio de la necesaria recuperación de uno de los grandes de la historieta, la literatura y el humor en español.

[Ficha: **Koldo Azpitarte**. Publicada en *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

CARNE ARGENTINA

Carne argentina

Guión y dibujo: varios autores (ver indización)
Concepto, arte y diseño editorial: La Productora (Angel Mosquito, Cristian Mallea, Carlos Aón, Jok, Diego Agrimbau, Dante Ginevra, Gervasio, Luis Guaragna, José Mazzone, Martín Larreategui y Federico Reggiani)
www.laproductora.com.ar

Edición: Under Press / Cómic | **Editor**: Christian Osuna | **Redacción**: C/ Augusto Figueroa, 17, 28004, Madrid, www.undercomic.com
editorial@undercomic.com

Diseño: Carlos Aón y Jok | **Prólogo**: Cristian Mallea
Edición en rústica, con lomo | 24 x 17 cm. | 68 pp. | b/n, con cubiertas en color | 5,25 €

ISBN : 84-9314993-6-5

[Portada © **A. Mosquito**]

COMENTARIO, por Manuel Barrero

Una de las particularidades de la historieta es que es un medio que permite transmitir ficciones en imágenes con antelación a otros, antes que el cine, antes que la televisión, y he aquí que en mayo de 2002 ya disponíamos de las primera impresiones sobre el estallido social ocurrido en Argentina tras la crisis sufrida en el año 2001. Esas historietas reflejo de los días finales del año 2001 fueron desarrolladas por La Productora y editadas valientemente -por tratarse de un producto arriesgado, difícil de vender- por Christian Osuna bajo su sello Under Cómic.

Es La Productora el sello argentino que mejores historietas está ofreciendo en el comienzo del siglo XXI porteño. La competencia la establecen los cómics rescatados editados por Colihué o Ancares, y los sellos más jóvenes EFX (*Camulus*), Animal Comix (*Animal Urbano*), Paralang Comics (*4 segundos*), Comiqueando Press (*Bruno Helmet*), o ediciones Samizdat (*Caballero Rojo*), entre otros. Todos ellos se hallan interesados por el desarrollo de modelos aventureros y heroicos, en géneros heredados de EE UU y de Italia. Pero la oferta de La Productora resulta más consistente si se busca una historieta más comprometida, más "autóctona", más propia (como *Morón Suburbio,* como *Road Comic*), aunque esto no ha de tomarse como un hacer parcelas de actitudes creativas. Por ejemplo: Jok, uno de los integrantes de La Productora, elabora guiones para *Camulus;* o, por ejemplo, Zecchin y Valdearena, autores de ese jocoso «slice of life» que es *4 segundos,* también alojan sus historietas en *Ultra*, una cabecera de Ivréa de gran tirada aún en 2000 (25.000 ejemplares bimestrales) y que compartía páginas con las futuristas aventuras de Oberto y Brito ("Convergencia") o de Sosa y el estimulante Bobillo ("Anita").

Carne argentina es un tebeo más comprometido con el momento social, a modo de historieta usada como arma de contestación, no tanto repleta de carga ideológica como transida de rabia y de denuncia de un estado: el de carencia. Y lo hace de modo colectivo, con esa naturaleza que Oesterheld pregonaba para sus héroes. Para ello, sus autores no afilan los lápices, los usan romos y nervudos; porque lo que prima es la plasmación de la necesidad, la de amar, de mantener cierta mitología sólida a la que aferrarse (el fútbol), la de encontrar soporte y esperanza para una sociedad que se quiebra.

Lo anterior, que es lo que transmite la historieta de Jok, se refuerza con la obra de Mosquito, elaborada con viñetas de apretura, amargas, que ante el tener y el no tener, sólo permiten atisbar el entusiasmo en la rapiña astuta. El magnífico historietista Mallea ilustra a continuación la impotencia que hubo tras el cacerolazo

y ante la represión; algo similar logra Aón con sus gruesos trazos negros que nos recuerdan al Breccia más inquietante. Esta expresividad marcada, desafiante, cruza por las viñetas de Reggiani / Gervasio para describirnos un rapto absurdo, un ejemplo de una convivencia surrealista a la que no se apuntan soluciones, ante la que no cabe opción al optimismo. También hay lugar para representar la humillación de quienes se saben degradados, enrasados con la plebe, devueltos a un estrato de la masa al que nunca desearon regresar (por más que se sea un neoliberal con corazón socialista).

Apenas si hay clamor ideológico en *Carne argentina,* no obstante. Solamente, y acaso, en la historieta que cierra el libro de cómics, de Guaragna, la cual nos dejar ver rescoldos de un pasado revolucionario, intelectual, en sus viñetas. Como el descriptor final, de un país aquejado por la riqueza que se descontroló y corrompió poco a poco, que sucumbió bajo la fuerza de las armas y que terminó asimilando a sus héroes con la colectividad anónima, como en la consigna montonera de Oesterheld: el héroe es el grupo.

Es el presente tebeo un buen agrupamiento de historietistas interesantes. Es también un buen ejemplo de historieta con carácter y con velos de denuncia, útil. Comprometida en su forma, en su fondo y también en sus objetivos como producto, por lo que habría que aplaudir al editor madrileño Christian Osuna, que se arriesgó a traernos una pequeña muestra de la aún excelente historieta que se hace en Argentina a pesar de la crisis.

INDIZACIÓN

Prólogo, por Cristian Mallea	p. 3
Glosario de argentinismo / glosario de la crisis, por D. Agrimbau	p. 4
"Los colores del campeón". Guión y dibujos de Jok	pp. 5-16
"Los devoran los de afuera". Guión y dibujos de Angel Mosquito	pp. 17-28
"20-12-02". Guión y dibujos de Cristian Mallea	pp. 29-34
"Los inadaptados de siempre". Guión de Mallea, dibujos de Aón	pp. 35-42
"Uno de los Pibes". Guión de D. Agrimbau, dibujos de Dante Ginevra	pp. 43-52
"El Corralito". Guión de F. Reggiani, dibujos de Gervasio	pp. 53-60
"Perché". Guión y dibujos de Luis Guaragna	pp. 61-66

[Ficha de **M. Barrero**. Publicada en *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

EL LOCO CHAVEZ

El Loco Chávez

Guión: Carlos Trillo

Dibujos: Horacio Altuna

Edición: Norma editorial: B N, # 13, Barcelona, 1991

ISBN: 84-7904-040-8

Libro de cómic | 30 × 22,5 cm. | encuadernación en rústica, con lomo, cosido | 96 pp., b/n, cubiertas en color | PVP facial: 1975 pts.

[Portada de la edición recopilatoria española, obra de **H. Altuna**]

COMENTARIO, por Koldo Azpitarte

***El Loco Chávez*: Comic Strip Tease**

El loco Chávez es la primera y más larga colaboración entre Carlos Trillo (1943) y Horacio Altuna (1941).Fue publicada en el diario *Clarín* entre el 26 de Julio de 1975 y el 10 de Noviembre de 1987 a razón de una tira de cuatro viñetas por día excepto los miércoles, en los que se publicaba una página a todo color que narraba una historia independiente.

En España, Norma Editorial publicó en 1991 dentro de su colección B N una selección de aventuras del Loco Chávez convenientemente "retocadas" para el lector hispano (el propio Altuna fue quien cambió modismos argentinos por sus equivalentes españoles y aligeró convenientemente la ropa de las esculturales féminas que aparecen en sus historias).

En estos doce años de colaboración diaria, unida a los álbumes que el dúo gestó en ese periodo, Horacio Altuna va implicándose cada vez más en las historias que dibuja y aprende poco a poco a escribir de la mano de Trillo, hasta el punto de que a partir de 1982, cuando Altuna viene a vivir a España, la autoría de la tira es prácticamente suya.

Ya en 1983, Altuna publicaría su primer álbum en solitario, *Ficcionario*, cuyas claves temáticas no lo alejan en exceso del resto de su producción junto a Trillo, así que parece lógico pensar que si Altuna había aprendido a realizar ambas labores con cierta destreza no creyese necesario colaborar con nadie. Siguió colaborando un tiempo más con Trillo hasta la definitiva separación de 1987, separación amistosa y civilizada, pero con el regusto necesariamente amargo de una despedida.

El Loco Chávez, como todas las historietas producidas en Argentina en los largos años de la dictadura militar, tuvo que lidiar con una censura tan estúpida como irracional, pero no impidió que El Loco se transformara en un personaje tremendamente popular entre los dos millones de lectores que el diario tenía. Elevado a la categoría de icono popular, incluso llegó a tener una serie de televisión que fue abortada al poco de nacer por el censor militar de turno, quien apreciaba que su talante mujeriego y su indisciplina respecto a su jefe eran un mal ejemplo para los argentinos.

Releyendo las historietas recopiladas para la edición española, uno puede comprender fácilmente las causas por las que El Loco era tan popular entre sus compatriotas. Se trata de historias con un componente humano y social notable, capaces de llegar al ciudadano medio con el verismo y la cercanía necesaria y están

aderezadas con las dosis de humor y erotismo necesarias para que quien buscaba un simple entretenimiento quedara igualmente satisfecho.

Trillo y Altuna fueron durante esa larga década la más brillante pareja creativa del comic argentino, ofreciendo una cada vez más depurada mezcla entre humor, erotismo y crítica social, camino que Altuna siguió en solitario con resultados algo más irregulares en la medida que sus colaboraciones para la revista *Playboy* demandaban una dosis de sexo que alteraba la mágica combinación marca de la casa.

De hecho, de todos los ingredientes habituales en *El Loco Chávez* (y por extensión en las historietas de Altuna), el erotismo es quizá el más prescindible de todos y el que trivializa más las historias al introducir mujeres innecesariamente esculturales sin mayor función que la del disfrute visual del lector diario. Quizá sean servilismos necesarios cuando se quiere llegar a un público amplio y heterogéneo, pero a pesar de que Altuna sea uno de los dibujantes que mejor dibuja las mujeres (sobre todo si carecen de ropa alguna), su uso como objetos meramente decorativos devalúa las historias en la medida en la que diluye su intensidad narrativa. Aun así, se trata de historias interesantes, con personajes tridimensionales y dibujadas por un Altuna en estado de gracia, capaz de plasmar en papel cualquier cosa que el guionista tenga a bien imaginar.

Resulta difícil saber en que porcentaje los indudables meritos de *El Loco Chávez* se deben a Horacio Altuna o el grado de participación de Carlos Trillo en la misma, pero es indiscutible que constituye uno de los más brillantes trabajos de la pareja y un excelente ejemplo del difícil arte de la comic strip, de la tira diaria, medio a través del cual se valió la historieta durante sus primeros años para crecer y desarrollarse como lenguaje narrativo independiente.

[Ficha: **Koldo Azpitarte**. Publicada en *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

TODO MAFALDA

Todo Mafalda

© 1992, 1998 EDITORIAL LUMEN
© 1992 JOAQUÍN SALVADOR LAVADO (QUINO)
© 1992 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (introducción)
© 1998 FERRÁN CARTES / MONTSE PLASS (diseño de la nueva edición)

Depósito legal: B. 40.655-1999
ISBN: 84-264-4573-X
659 pp. | 32 x 23 cm. | cartoné | PVP: 37 €

[Portada de **Quino**]

LA VIDA EN UN PLATO DE SOPA, por Lombilla

Parménides, Heráclito, Sócrates, Platón, Aristóteles, Séneca, Tomás Moro, René Descartes, Kant, Bergson, Ortega y Gasset, Mafalda... la historia ha engendrado una extensa lista de filósofos, de seres excepcionales que movidos por el acicate de una curiosidad infinita y una sed insaciable de conocimientos han intentado dar respuesta a los grandes enigmas del mundo. Mas parece que por el momento, viendo la brutal trayectoria belicista de la humanidad y la sinrazón aposentada en su trono de vencedora desde el que domina todos los aspectos de la vida, sus reflexiones y razonamientos han caído en saco roto. Sin embargo, a pesar de tan desolador panorama no habría que desdeñar sus ejemplares esfuerzos; precisamente ahora, por ir el mundo como va necesitamos de la filosofía más que nunca, tanto como el comer... bueno, como el comer cualquier cosa menos sopa, claro. Porque si hubiera que elegir de entre todas una sola enseñanza filosófica, si se pudieran sintetizar todas las doctrinas del pensamiento en una, si pudiéramos condensar a modo de comida para astronautas todo el alimento intelectual que a lo largo de la historia nos han preparado cocineros del razonamiento en una pequeña pastilla energética con forma de aforismo, éste sin duda sería «este mundo es una sopa».

Si aceptamos la sopa como líquida metáfora caliente de los males que asolan al mundo, provocados en su mayoría por la estupidez humana (como la estulticia religiosa, las conductas venales de los depositarios de la confianza popular, la injusticia, la guerra, las armas, el racismo o las absurdas convenciones de los poderosos), el breve apotegma «este mundo es una sopa» cobra entonces entidad de axioma irrefutable dicho con indubitable gesto de asco, por esa filósofa preclara que es Mafalda en la página 624 del fabuloso libro *Todo Mafalda*.

Si Platón nos legó el pensamiento de Sócrates a través de sus *Diálogos*, la editorial Lumen emulando al creador de La Academia, nos ilumina con la lucerna de su logotipo reuniendo, en este gran volumen de más de 600 páginas, todo el universo filosófico del entrañable y lucidísimo personaje de Joaquín Lavado (Quino) quien, como dice Gabriel García Márquez en el jugoso prólogo manuscrito titulado "Quinoterapia" que precede a la obra, «lleva ya muchos años demostrándonos que los niños son los depositarios de la sabiduría...» Pequeño prólogo éste que, haciendo honor a Baltasar Gracián, demuestra, de manos del autor de "Cien años de soledad", que lo bueno, si breve, dos veces bueno, pues, en apenas un folio nos descubre la esencia de Mafalda; toda la verdad que hay encerrada en sus tiras: «Quino, con cada uno de sus libros, lleva ya muchos años demostrándonos que los niños son los depositarios de la sabiduría. Lo malo para el mundo es que a medida que crecen van perdiendo el uso de la razón, se les olvida en la escuela lo que sabían al nacer, se casan sin amor, trabajan por dinero, se cepillan los dientes, se cortan las uñas, y al final -convertidos en adultos miserables- no se ahogan en un

vaso de agua sino en un plato de sopa. Comprobar esto en cada libro de Quino es lo que más se parece a la felicidad: la Quinoterapia».

Tras él hay una profusa cronología de la vida y obra de este otro Nobel (a estas alturas nadie dudará que en caso de haber un Nobel de humor gráfico, imperdonable olvido de la academia sueca, Quino lo tendría), donde encontramos que este genio del humor es un joven de setenta años nacido en Mendoza, Argentina. También nos enteramos de que sus padres fueron emigrantes andaluces y que sus primeros dibujos los hizo inspirado por un tío suyo, Joaquín, dibujante publicitario.

El volumen antológico *Todo Mafalda* se estructura de la siguiente manera:

1. *Todo Mafalda*. De la primera a la última tira. Comenzamos a disfrutar aquí de la "Quinoterapia": más de quinientas páginas con todas las tiras de Mafalda publicadas desde que nació en 1964 hasta su despedida, por cansancio de Quino, en 1973, donde podemos deleitarnos con los comentarios y ocurrencias de esta morena niña precoz de 6 años que reflejan las inquietudes sociales y políticas de los años 60 («¡Es terrible ver que a la gente le importa más cualquier serie de T.V. que el lío de vietnam!», p. 23), o sus odios, entre los que se encuentran la guerra, el racismo o la injusticia («Lo malo de la gran familia humana es que todos quieren ser el padre", p. 107). También sus pasiones: los Beatles, la paz, los derechos humanos y la democracia («Cuando sea grande voy a trabajar de intérprete en la ONU y cuando un delegado le diga a otro que su país es un asco yo voy a traducir que su país es un encanto y, claro, nadie podrá pelearse ¡y se acabarán los líos y las guerras y el mundo estará a salvo!», p. 45).

Junto a Mafalda, como piezas de un engranaje perfecto y con personalidades muy definidas, aparecen sus inseparables compañeros: Felipe: soñador, tímido, perezoso y despistado («¡Algún día se dará más importancia a la cultura que al dinero! ¿Es

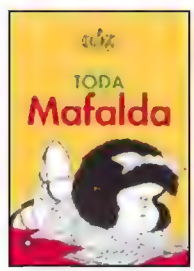
ingenuo pretender que la gente aprecie más la cultura que el dinero? ¿No sería hermoso el mundo si las bibliotecas fueran más importantes que los bancos?», p. 63); Manolito: bruto, ambicioso y materialista, pero en el fondo un gran corazón («¿Y si lo dijera? ¿Eh? ¿Y si agarro y lo digo? ¿Y si digo lo barato que vende almacén Don Manolo? ¿Eh?», p. 48, «¡...Y cuando sea grande voy a tener una cadena de supermercados que va a cortar el hipo!», p. 83); Susanita: chismosa, prejuiciosa egoísta a ultranza y peleadora de vocación («¿Sabías, Mafalda? ¡Mi hijito será médico! Y cuando yo pase la gente dirá ¡Ahí va Doña Susanita, la madre del doctor hijo de Doña Susanita! ¿Y todo el mundo se enfermará de envidia...y mi hijito se hará muy rico curando la envidia!», p. 73); Miguelito: soñador como Felipe, aunque algo más egoísta y menos tímido («¿Desde cuándo los entusiastas tenemos que dar soluciones?», p. 185, «¡Y pensar que en este mismo momento en algún lugar del mundo se están disparando balas que no van a pegarle a nadie! ¡Qué desperdicio!», p. 171); y su hermano pequeño Guille: típico representante de la edad de la inocencia, en la que todo está por descubrirse («Mafadda, cuando un paíz ze gazta ¿adónde lo tidan?», p. 420, «¡Mecacho! Hasta ahora para lo único que tengo poder adquisitivo es para la mugre", p. 479). En 1970 se incorpora a la tira un nuevo personaje llamado Libertad: Una niñita muy pequeña de tamaño, clara metáfora del nombre que lleva, y con unos discursos cargados de retórica social («Para mí lo que está mal es que unos pocos tienen mucho, muchos tienen poco y algunos no tienen nada, si esos algunos que no tienen nada tuvieran algo de lo poco que tienen los muchos que tienen poco... y si los muchos que tienen poco tuvieran un poco de lo mucho que tienen los pocos que tienen mucho, habría menos líos... pero nadie hace mucho, por no decir nada para mejorar un poco algo tan simple", p. 402, «¡Hoy hay que pensar en la revolución social, no en tomar helados!», p. 415, «Digo yo, ¿y nacionalizar la nación? ¿O ya es mucho pedir?», p. 448).

Con estas magistrales tiras de dibujo limpio y trazo cálido llenas de inteligencia y ternura encontramos, disfrutando a la vez, si no respuestas a los grandes

problemas de la humanidad, sí al menos los argumentos necesarios para cuestionar y poner en cuarentena cualquier demagógica explicación sobre éstos y las decisiones tomadas al respecto por los poderosos que dominan el mundo y que son, en gran medida, responsables de su situación. Argumentos que son antes pasados por el lúcido tamiz de la inteligencia infantil de Mafalda con el escepticismo por bandera, lo que le lleva a un constante estado de pesimismo que vemos reflejado en una de las imágenes más recurrentes de las tiras, como es la de la niña, triste, frente al televisor, los periódicos o su inseparable aparato de radio con el que escucha el *noticioso:* «Lo peor es que el empeoramiento empieza a empeorar», «Siempre es tarde cuando la dicha es mala", p. 57, «¿Y por qué habiendo mundos más evolucionados yo tenía que nacer en éste", p. 69, «¡¡Desde esta humilde sillita formulo un emotivo llamado a la paz mundial!!», p. 72, « En todas partes cuecen habas, pero nadie se anima a estrangular al *maitre*", p. 78, «¿Y no será que en este mundo hay cada vez más gente y menos personas?», p. 87, «Tenemos hombres de principios, lástima que nunca los dejen pasar del principio", p. 168), «Y, claro, el drama de ser presidente es que si uno se pone a resolver problemas de estado no le queda tiempo para gobernar", p. 453).

2. *Todo Mafalda*. Inédita. La siguiente parte en que se divide el libro está integrada por tiras que fueron, en muchos casos, deliberadamente omitidas en los libros que se editaron sobre este personaje al que Umberto Eco definió como «una heroína iracunda que rechaza al mundo tal cual es... reivindicando su derecho a seguir siendo una niña que no quiere hacerse cargo de un universo adulterado por los padres»; más una extensa explicación que a lo largo de más de cien páginas cuenta la historia de Mafalda (irremediablemente unida a la de Argentina), desde que nació el 29 de septiembre de 1964 en el semanario *Primera plana*, hasta que se despide oficialmente en la publicación *Siete días ilustrados* el 25 de junio de 1973.

Se incluyen aquí 48 tiras publicadas en *Primera Plana* y nunca recopiladas. Se trata de un fragmento de su obra, el de sus orígenes, paradójico: Quino planeó hacer un personaje mezcla de *Peanuts* y *Blondie* para promocionar la marca de electrodomésticos Mansfield. Curiosa génesis de un personaje tan íntegro y alejado del gregarismo ovino que mueve al consumismo, ya que no nació con el afán contestatario del que luego haría gala, sino como hija de la más prosaica necesidad de publicitar un producto. Los criterios que se siguieron para descartar de las anteriores recopilaciones las tiras que se pueden ver en esta segunda parte fueron principalmente tres. En primer lugar prevaleció la opinión del autor, que descalificó algunas simplemente por ser malas, otro fue la temporalidad efímera de los temas que trataba y el último fue por motivos políticos, lo que nos da una idea de la importancia que ha tenido Mafalda en un país tan convulsionado como ha sido Argentina, pues se retiraron las tiras que aludían, con la inevitable sorna del momento, a las limitaciones del gobierno del doctor Illia. El mismo Quino explica que «tanto por la ignorancia que teníamos acerca de las reglas del juego democrático como por la misma precariedad de estas democracias nos convertimos, sin desearlo, en los mejores aliados del enemigo».



También podemos descubrir en el texto que acompaña esta parte del volumen el origen del nombre de nuestra niña preferida. La agencia que encargó la serie ponía como regla de oro que todos los personajes debían tener nombres que empezaran por M, inicial de la marca que se intentaba patrocinar. Quino se acuerda de que en un film basado en la novela de David Viñas, *Dar la cara*, se habla de una niña llamada Mafalda y lo coge de ahí.

La campaña publicitaria de los electrodomésticos Mansfield fue un fracaso. Una pena para la empresa y una gran alegría para el mundo, pues a partir de ahí se constituye en tira con el espléndido resultado de sobra por todos conocido.

Después de su retirada en 1973, ocasionalmente renace Mafalda para determinadas campañas en defensa de la niñez, como la ilustración de los principios de la *Declaración de los Derechos del Niño* de Unicef: «Venimos por la vacuna contra el despotismo, por favor»(p.585), dice una sonriente Mafalda a una sorprendida enfermera como ilustración del principio en el que se reconoce a los niños derecho a gozar de la seguridad social. El dibujo que sirve de portada a esta magnífica obra es el que utilizó Quino para ilustrar el principio sexto, en el que se habla de la

necesidad de amor por parte de los niños: Mafalda corre a tapar la boca de su amigo Manolito que se dispone a pedir dinero por hacerse querer, p. 587) Genial nos parece el colofón a estos principios, en forma de divertida advertencia de Mafalda al globo terráqueo: «Y estos derechos...A respetarlos, ¿eh? ¡No vaya a pasar como con los diez mandamientos!», p. 591.

3. *Todo Mafalda*... y algún inédito más. Donde se muestran diversos dibujos que sirvieron para cosas distintas como carteles o tarjetas, como la que sirve para ilustrar la contraportada del libro, en la cual se ve al hermano de Mafalda, Guille, tocándose el ombligo: «Éta é la fidma de mamita, ¿ti?» o a ella ante una gran bola del mundo, «¿Y Dios habrá patentado esta idea del manicomio redondo?», p. 601). «¡Feliz cumpleaños, Libertad!», p. 606), con el que celebra el quinto aniversario del retorno de la Democracia a su país, el 10 de diciembre de 1983.

4.- *Todo Mafalda*. Las Dedicatorias. Emotivo apartado con diversas dedicatorias, como la que le brindó durante la rebelión militar de 1987 al presidente Raúl Alfonsín: «¡Sí a la Democracia! ¡Sí a la Justicia! ¡Sí a la Libertad! ¡Sí a la vida!», p. 630).

5.- *Todo Mafalda*... en televisión. Haciendo justicia a su título, esta ciclópea obra lo incluye todo de Mafalda, incluso algunos bocetos que Quino preparó para los dibujos animados que realizó en 1993 su amigo cubano Juan Padrón.

6.- *Todo Mafalda*... de los otros y con los otros. Algunos dibujos de otros autores que rinden homenaje a Mafalda y su creador, entre los que se incluye un dibujo realizado torpemente por Julio Cortázar con el que reclama a la editorial *Tusquets* un libro de Mafalda, p. 645); otro de Máximo, en *El País* de Madrid, donde el genial humorista madrileño saluda a una Mafalda dibujada con una flor en la mano y andando entre cáctus, el día de la inauguración de su gran exposición en la capital española, en 1992, p. 648); del italiano Osvaldo Cavandoli o del español Martín Morales en *El pueblo* de Madrid, en el que saluda el regreso a la vida democrática en Argentina con la elección del presidente Alfonsín en 1983, p. 646) o del argentino Roberto Fontanarrosa por medio de sus famosos personajes Inodoro Pereyra y el perro Mendieta, p. 653).

7.- *Todo Mafalda*... en todo el mundo. En la parte final del libro (pp. 658-659), se muestra una tira de Mafalda repetida en los diversos idiomas a los que ha sido traducida donde los padres intentan, infructuosamente, que tome sopa con el cínico argumento de que así llegará a ser como ellos algún día: «¡Pero Mafalda! ¡Sólo si tomás la sopa podrás llegar a ser grande!...» Dice el padre con bobalicona sonrisa en la primera viñeta, mientras ella, con su característico escepticismo pregunta: «¿Grande como quién?», «¡Y!... como mamita...como yo...», contesta él, con la voz temblorosa del que se sabe cómplice de una fechoría e intenta disimular en la segunda viñeta, a lo que ella, tras una tercera viñeta sin palabras en la que reflexiona custodiada por las miradas sonrientes de sus progenitores, contesta, en la cuarta y última ante sus atónitos progenitores: «¡Así que encima...eso!».

Y entonces, al ver los tiernos ojos tristes de esta niña / filósofa que miran con resignación ante la inminente debacle alimentaria, mientras lanza su último, desesperado y certero dardo verbal, entonces... es entonces cuando nos damos cuenta de la inmensa miseria moral en que la humanidad está sumida. Es entonces cuando vemos en el interior de sus ojos, por obra y gracia de la taumatúrgica plumilla de Quino toda la pena y tristeza del mundo; vemos, en el interior de los ojos de Mafalda, la locura que nos envuelve y rige nuestras vidas. Vemos, en esos infantiles ojos, aviones que bombardean vilmente poblaciones desprotegidas en nombre de no se sabe bien qué locas cruzadas; vemos orates fundamentalistas, políticos y banqueros avariciosos, canallas sin escrúpulos capaces de hundir en la pobreza más absoluta la patria de Mafalda... Es entonces cuando tantas cosas vemos y tan tremendas dentro de los ojos de esta triste niña que no quiere tomar un plato de sopa, que un agobiante

pesimismo nos atrapa y atisbamos el más negro futuro del que quizás ni la mirada límpia e inocente de los niños pueda redimirnos. Y es por esto, por lo que inspiramos con todas nuestras fuerzas llenando nuestros pulmones con todo el aire que son capaces de retener, y entonces, emulándola a ella, nos subimos en una silla, en una pequeña sillita de infantil a modo de humilde tribuna para gritar con todo el alma; para gritar con todo el alma una y otra vez, porque lo hemos visto dentro de los grandes ojos de una inocente niña: ¡Este mundo es una sopa! ¡Este mundo es una sopa! ¡Este mundo es una sopa...!

[Ficha: **José Luis Castro Lombilla.** Publicada en *Tebeosfera* 021005]

▲

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

ESTO NO ES TODO

Esto no es todo

© 2001 EDITORIAL LUMEN
© 2001 JOAQUÍN SALVADOR LAVADO (QUINO)
© 2001 Esther Tusquets (prólogo)
© 2001 Paula Benstein (diagramación)

Depósito legal: B- 46.273-2001

ISBN: 84-254-4557-8

532 pp. | 32 x 23 cm. | cartoné | PVP: 5995 pts.(36 €)

[Portada de **Quino**]

ENFERMEDADES INCURABLES, por J.M. Hinojosa Torres

«La Patria significa juventud, por lo tanto el hecho de estar lejos de ella ha hecho que mi humor se haya vuelto un poco menos vivaz pero tal vez algo más profundo.»

Quino

A imagen y semejanza del *Todo Mafalda*, recopilación de todas las tiras creadas por Quino sobre este personaje, que hace unos años pretendía recoger en un solo volumen todas las tiras ya anteriormente publicadas como cuadernillos apaisados, *Esto no es todo* es una recopilación de los distintos álbumes que Lumen había ido publicando a lo largo de varias décadas. *Todo Mafalda* supone para casi todo el mundo la obra cumbre de este maestro del humor argentino, pero al mismo tiempo es una obra que acaba por ocultar muchas de las numerosas páginas que Quino ha escrito, ha dibujado, a lo largo de su vida. Páginas que alcanzan en muchos momentos la categoría de magistrales, auténticas estampas del comportamiento humano. *Esto no es todo* ofrece una magnífica unidad de pensamiento y visión de su autor, que acerca sus lápices y su mirada a veces sarcástica, a veces crítica, a veces ingenua y a veces surrealista, siempre poética, al ser humano en sociedad, ya sea unido a ella o enfrentado a ella, con sus contradicciones, sus tics y sus manías y miserias. La religión, la muerte, los impuestos, el amor y el sexo, el matrimonio, la niñez, la guerra, la oficina, el individualismo y el colectivismo, la medicina, el capital, la vejez, la pobreza, el arte y la ciencia, todo es sometido a la visión lúcida y feroz de un autor que, por si fuera poco, es un maestro del dibujo y lo mismo cuenta una historia en un solo panel con multitud de pequeños detalles que recurre a la serie de tres o cuatro viñetas donde se narra un acontecimiento jocoso, pero a la vez, claro, triste, extremadamente humano, bien sea con o sin palabras.

La visión de Quino es atemporal y al mismo tiempo rabiosamente contemporánea, más allá de tiempos y espacios, mágica, como acertadamente observa Rafael Marín. Más allá de tiempo y espacios porque en ningún momento debemos olvidar que Quino sufre, como tantos otros exiliados, el destierro obligado, que convierte al ser humano, como bien se encarga de decirnos Mempo Giardinelli, otro de esos tantos exiliados argentinos, en un hombre sin tiempo y espacio, un hombre que acaba por sentirse extranjero en todas las partes, en todos los lugares. Es ésta una de las cualidades más características del tomo, la de alguien que observa al ser humano desde fuera, resultándole en todo momento la actitud del mismo absolutamente absurdo, ajeno por completo comportamientos medianamente lógicos, comportamientos que acercan al autor en muchos momentos al sentimiento surrealista usado para mostrar ese ser absolutamente fuera de sí mismo que es el ser humano.

¿Es ser un ser humano una enfermedad incurable?: es la pregunta que determina todo el recorrido de Quino, pregunta a la que en ningún momento encuentra respuesta. Si las páginas de este libro de humor resultan atemporales,

es por el hecho de que el hombre, el ser humano apenas ha cambiado desde que puso sus dos pies sobre la tierra sobre la que tanto ha construido, sobre la que tanto ha destruido, incapaz en momento alguno, como nos dice José Antonio Marina, de controlar su propia desmesura. A este pregunta Quino no ofrece ninguna respuesta, sólo la mirada lúcida y desquiciante, desquiciada, de alguien que perdió, exiliado, su sitio. Es Quino forzadamente claro, en una sociedad de la que formaba parte, y en la que muchos de sus personajes parecen no tener acomodo, como aparecen en muchas de esas páginas donde el surrealismo tiene una presencia brutal, páginas donde los seres humanos son castigados por exceso de imaginación, castigados por no saber aceptar que somos nosotros, como individuos, los que debemos aceptar que nuestra felicidad nos pertenece siempre a nosotros mismos, y en ningún momento, nos puede ser inculcada como parte de una educación social, que acaba por convertir al hombre en números de serie. Quino nos habla de los temas más divertidos, aparentemente más diversos, en un amplísimo abanico del mundo en que nos ha correspondido vivir, pero su mirada, su forma de contemplar el mundo en que vivimos en ningún momento es inocente, sino una mirada ácida, corrosiva, propia de alguien que ha contemplado al ser humano en toda su amplitud, y ha decidido que carece por completo del más absoluto de los sentidos.

Pero el humor de Quino no se agota, no versa siquiera –aunque trate temas como el fútbol, la televisión o la gastronomía-, sobre lo anecdótico o en lo coyuntural. De ahí que ese conjunto de su quehacer, realizado a lo largo de tantos años, difiera sin duda en el estilo –cada vez más sabio, más preciso, y a la par más suntuoso-, pero mantenga en el fondo una inalterable coherencia y una sorprendente actualidad: la condición humana, el absurdo, la grandeza y la miseria, pero ante todo la miseria, de la condición humana, que apenas ha cambiado desde nuestra más tierna infancia, desde nuestra más antigua prehistoria. La obra de Quino trata con humor pero también con acritud, del casi general fracaso de la relación de pareja, con los consiguientes desamor, frustración y soledad a dos; de los tragicómicos achaques de la vejez y de la inevitabilidad nunca aceptada de la muerte; de la impotente lucha por mantener una individualidad amenazada incluso en el campo de los sentimientos en una sociedad implacablemente unificadora, la imperturbabilidad con que todos los poderosos de todos los tiempos pisotean a los humildes, a los desposeídos de todos los tiempos, sin que se les mueva un pelo, y la torpe insistencia con que los humildes de todos los tiempos luchan por abrirse un rinconcito en el mundo; el disparate de la guerra; el desmedido papel que desempeña la burocracia; lo ridículo de la vanidad, la ostentación y el consumismo; la necedad y/ o maldad de los cerebros descerebrados que rigen el mundo; el desvalimiento profundo de parte de los seres humanos.

1. En el amor y en la guerra... En *Esto no es todo* el mundo de las relaciones de pareja se convierten una parábola del absurdo de lo cotidiano: relaciones mal llevadas siempre, más cercanas a escenas vividas en un campo de batalla que a una idílica relación entre hombre y mujer, que se comportan como seres humanos incapaces de entenderse a sí mismos, y mucho menos capaces de entender a la persona con la que conviven, cuyo ejemplo más claro lo encontramos en la página en que dos interrogantes se convierten en hombre y mujer para volver a ser interrogantes en la última viñeta. Recorren esta trayectoria circular muchas de las parejas que aparecen en las páginas de Quino, personajes llenos de alguna grandeza, pero sobre todo de grandes miserias; personajes mucho más cercanos a las cosas que comparten, que a la persona con la que comparten estas cosas, en un proceso de cosificación que hace de los protagonistas símbolos de una inhumanidad propia, para Quino, de la sociedad consumista en que los seres humanos desarrollan todas sus relaciones, ya sean económicas, sociales o, en este caso, amorosas.

La pregunta ¿es ser un ser humano una enfermedad incurable?, ha sido trasladada aquí sin atisbo de piedad dando razón a la máxima: "Si amas a alguien déjalo libre". Así que la pregunta trasladada a casi las primeras cien páginas del libro, debería ser: ¿es el amor algo más que un campo de batalla? Tristemente, la respuesta no deja lugar a la duda: no, como aprendemos en viñetas donde los corazones no son más que ropas por planchar (pág. 43), donde los regalos de matrimonio no son más que una excusa para encarcelar a la novia en su vida de casada (pág. 33), etc. Ya sea en páginas de una sola viñeta, en las que Quino muestra su asombrosa capacidad de síntesis, su maestría al necesitar apenas unas palabras, una imagen, para dejarnos entrever todo un mundo subterráneo,

soterrado, el de las batallas cotidianas que el amor enciende, batallas que este autor argentino muestra con gran escepticismo. Para él, pese a todo el amor eterno es posible, como nos muestra en una de las páginas más hermosas del libro, pág. 509, aquella en que una anciana le dice a su marido muerto "¡Por nosotros!... Metidos en esta familia de locos que insiste en creer que has muerto, porque, ¡pobres!, no han entendido todavía para qué sirve el amor". Mas, por lo general , a menudo el amor tiende a ser una cruenta guerra desarrollada en ese campo de batalla llamado hogar, dulce hogar.

2. Y el hombre ¿dónde queda?... ¿Y qué decir entonces de las eternas obligaciones cotidianas en las que el hombre contemporáneo se enfrasca? Son mostradas como en los cuentos de Cortázar o en la obra cumbre de Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*: absolutamente absurdas a los ojos de Quino, como obligaciones presentadas siempre desde un punto de vista surrealista, de alguien que observa con asombro cómo el ser humano se pierde en laberintos de obligaciones consuetudinarias, dejando de lado detalles que hacen del hombre algo más que un animal social y sometiéndolo a lo convencional. Todas estas convenciones son además signo de una sociedad absolutamente unificada, donde poseer un pensamiento distinto del de la masa resulta casi un crimen. Por tanto no hay lugar en ningún momento para acciones tan sorprendentes como la de una sonrisa, como la de una pequeña porción de felicidad, porque los seres humanos que nos muestra Quino no son ahora mismo más que números de serie totalmente perdidos en una sociedad deshumanizada. Los personajes pueden tener sus desventuras por "circular con exceso de imaginación por la sociedad consumista" o "emborracharse en defensa propia". A veces se salva el individuo, pero a un precio demasiado costoso a juicio de Quino.

3. Poderoso caballero... Esta deshumanización no afecta sólo a la unión / desunión de los hombres, sino que se hace mucho más evidente en la parcela económica donde Quino deja bastante claro, en una serie de historias a cada cual más aterradoras, que la división entre pobres y ricos, lejos de quedar atrás parece cada vez más clara. Así, aparece en numerosas páginas de este amplio volumen, viñetas que acaban por ser una metáfora brutal de los aspectos que hacen de la historia del ser humano un cuento sobrecogedor, terrorífico, en el que los personajes principales, la clase alta, pueden rescribir a su antojo, siempre que lo deseen, la vida de los demás. Porque en la obra de Quino, como en toda Latinoamérica, se da una ruptura brutal entre clase media y alta. Sobre todo al haber desaparecido la clase media allí, Quino define tipos sociales muy marcados: pobres y ricos, caperucitas y lobos urbanos.

Sin embargo, esta mirada escéptica y maliciosa de Quino no puede quedarse solamente en el muestrario de la economía, del liberalismo económico que ha llevado a muchas zonas de Latinoamérica al borde de la pobreza absoluta. Quino es capaz de mostrarnos las más absolutas miserias del hombre, es capaz de poner de manifiesto la eterna guerra del hombre consigo mismo, y sobre todo con los demás: dirigentes políticos orgullosos de la capacidad destructora de sus armas pero que son patéticos en la intimidad; soldados que protegen Cristos mientras a su alrededor el mundo se desmorona; flores sobre rifles; dirigentes políticos asustados de la capacidad destructora de armas creadas por científicos militares que en la soledad se abrazan a su osito de peluche; lugares donde la guerra, las armas militares no son más que un negocio, y donde valores tan humanos como la bondad, la solidaridad, la rectitud, acaban por resultar anacrónicos... Quino, como todo individualista que se precie, podrá defender en todo momento al hombre como individuo, al hombre como ser humano personificado, pero jamás al hombre como parte de un grupo social establecido. Quino se interroga sobre la condición humana; observa con mirada crítica pero doliente la realidad que le rodea y se reafirma en que la condición humana es en múltiples aspectos un puro disparate, y en que no vivimos ni remotamente en el mejor de los mundos, ni siquiera en un mundo con visos de mejorar.
En las tiras de Quino se maneja un concepto de hombre muy fatalista y pesimista; sin ninguna fe en la humanidad, en el progreso, en Dios, en la política, ni en el porvenir. Quino acusa usando páginas con el fin de mostrarnos que hemos hecho las cosas mal, que nuestra cultura nos lleva al lado contrario de donde queremos ir, que no somos, que la sociedad no nos permite ser lo suficientemente buenos, como para ser felices unos junto a otros. El humor de Quino está a un paso de la tristeza, a un paso de la desesperación: es el grito de un hombre que sabe que el hombre debe cambiar, y sabiendo como sabe, que su pequeña aportación, grandiosa

aportación, el humor, no es más que un testigo lúcido de todo aquello que Quino observa. Quino frecuentemente invierte el signo: crea humor de lo que de por sí no es nada gracioso y lo elabora haciéndolo circular, elaborar, por cierta visión de la condición humana.

Gran parte de sus tiras no tiene palabras, son pura visualidad. Los dibujos son cuidados, oscilan entre la economía del trazo que simboliza y la exposición detallista y hasta barroca de escenas en salones, museos, cuartos de hotel o talleres mecánicos. La calidad del dibujo es algo a lo que dedica especial cuidado Quino, siempre pareja a la calidad de la historia, una historia que suele dejar en nuestro pensamiento una "risa pensativa". Y esa risa acaba por convertirse en una mueca amarga al comprender el alcance de lo que nos cuentan, al comprender que el espejo en que aparecen nuestras imágenes devuelve el claro reflejo de cómo es el mundo en que estamos viviendo y los seres humanos que viven en él. Parece claro que el humor de Quino es un el de un grito dolorido que afirma que, a pesar de los pesares, no se puede ser otra cosa que no sea un ser humano, "esa enfermedad incurable".

[Ficha: **José Manuel Hinojosa Torres.** Publicada en *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

IMAGINARIO

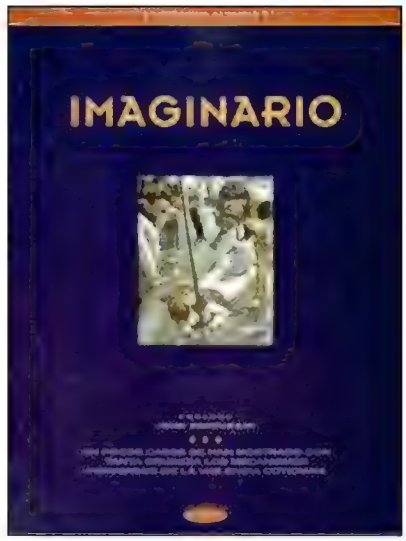
Imaginario

Guión y dibujo: Horacio Altuna

Edición: Ediciones B: Los Libros de Co & Co, número 1 Barcelona, 1ª edición III-1993

Libro de cómic | 24.5 × 32 cm. | encuadernación en cartoné, con sobrecubierta y lomo, cosido | 62 pp., color (52 de historieta; 10 de prólogo, firmado por Juan Sasturain) | PVP facial: no consta.

ISBN: 34-406-3629-6
Deposito legal: Co-582-1993



[Portada, de **H. Altuna**]

COMENTARIO, por Paco Nájera

Altuna: fondo y forma

Aunque sólo sea por ver algunos documentales que pasan por la tele, uno ya atisba a comprender el porqué un tipo de fauna y flora se dan en unas latitudes determinadas. Lo que nadie me ha explicado aún es porqué en este difícil campo de la historieta hay países –y me estoy refiriendo a nuestra querida Argentina, tan vapuleada por la historia- que dan tantos y tan buenos creadores. En todo caso, Altuna, sin duda, es uno de ellos y a él van dedicadas estas líneas.

Fogueado en trabajos de agencia, colaboraciones en prensa y tebeos comerciales de todo género, Altuna no tardará mucho en empezar a despuntar con trabajos más arriesgados y de una mayor implicación personal, aún cuando trabaje con un guionista como Carlos Trillo. Con él creó para el diario *Clarín* de Buenos Aires, *El Loco Chávez*, una tira diaria que se publicó durante diez años y donde ya podemos encontrar una buena parte de las claves, de las constantes, de su obra. Desde entonces, ese modo de hacer y esas inquietudes irán perfilando y conformando un estilo propio complejo e inconfundible.

Su trayectoria, sobradamente conocida, le trae a Europa y a España. Ya en plena madurez artística, Horacio se da al color y la autoría de sus guiones. Uno de estos trabajos es el que nos ocupa: *Imaginario.* Obra creada allá por el 87-88 fue, es y sin duda será de plena actualidad, por el tema tratado y por el tratamiento que de él hace su autor.

Nuestra época viene marcada, como todos sabemos, por un desarrollo impresionante de las comunicaciones y por el reinado de la imagen, moneda de cambio, fetiche y en ultima instancia valedora de lo real. No es casual por tanto que Altuna llame a este trabajo IMAGINARIO. A través de sus páginas, un reportero, Beto, cámara al hombro tomará instantáneas de la realidad para ser ofrecidas por TV. Un trabajo con el que ganarse la vida. Hasta ahí, normal. Sin embargo este recorrido que podía derivar fácilmente en lo anecdótico e intrascendente, un *reality show* más, se torna en una cruda radiografía de nuestra época, pese a que el autor sitúa estas historias en un tiempo y lugar indeterminados: Beto, currante de una cadena de televisión es casi teledirigido a los puntos calientes donde poder captar imágenes que hagan subir la audiencia de su empresa, en dura competencia siempre con otras cadenas de televisión. En esa labor el protagonista es conducido, con un ritmo estresante, en busca de la noticia, en un trepidante discurrir de la historia en la que se entrecruzan y solapan varias subtramas que harán aún más caótico el devenir del reportero. Este, reducido a una simple marioneta manejada

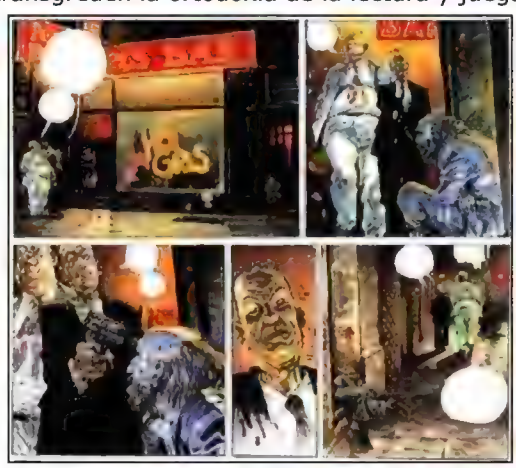
desde los estudios se afana en cumplir con lo que de él se espera, pese a su escepticismo.

He aquí un diálogo muy ilustrativo:

> Beto.- Se ponen en pantalla gilipolleces, que hacen gilipollas, para que se las crean millones de gilipollas.
>
> Luna.- la directora: Pues esa es la fórmula universal del éxito, mi amor. El diablo es ahora productor de televisión y su prioridad es estupidizar a la gente. Tu alma ya la compró.

El guión se afana en corroborar esto. En cómo en aras de la audiencia se busca la noticia más morbosa o bien se fabrica, llegado el caso; Todo se sacrifica al Dios audiencia, sinónimo de negocio, de poder y de alienación. El lienzo falso de la Gioconda, una constante en segundo plano a lo largo del relato, robado y encontrado ilustra lo expuesto.

Gráficamente Altuna fabrica un relato río lleno de perdedores que pueblan calles y antros abarrotados, frescos de la vida cotidiana en una gran urbe, con sus miserias, que no sólo sirven de telón de fondo al sin vivir del protagonista, sino que pugnan por chupar cámara –haciendo uso del argot del oficio- y recabar la atención del lector. Donde la mayor parte de los dibujantes encuentran las mayores dificultades, y sortean con trucos, o sencillamente naufragan en los fondos, Altuna exhibe unos recursos y una maestría envidiable. Encuadres arriesgados, bocadillos que transgreden la ortodoxia de la lectura y juegan caprichosamente con ella, un habilidoso uso de los planos deudor del mejor cine, una documentación abrumadora, un uso acertadísimo del color... Viñetas que cumplen su cometido de hilvanar la narración pero que tienen, también, un valor por sí mismas. Tal es la cantidad de información en ellas contenida. El trazo, cuando usa, como en este caso, el color, es funcional, de líneas finas y tramas manuales.



Todo ello forman una amalgama de personajes, de situaciones aparentemente caóticas pero que en la práctica arropan la narración y el sentido último de lo relatado.

A la búsqueda de imágenes impactantes Beto ignora el verdadero drama que subyace a lo largo del relato. Reside en las gentes que pueblan las viñetas, perdedores que lejos de diluirse entre otros muchos casos similares forman un mosaico que se muestra incesante impertinente al lector. La verdad, en suma, la verdad ignorada que nunca cobra protagonismo en la cámara y que cuando lo tiene es desvirtuada. Un canto escéptico pero lúdico que invita, como no, a la reflexión. Cincuenta y dos paginas no son demasiado. En el caso de Altuna dan para mucho. Para muchísimo, diría yo. La sola descripción de una de sus viñetas, por vía literaria, llevaría muchas paginas al mas avezado escritor. Todo eso y más en un tebeo. Casi ná.

Por ultimo, déjenme contarles una anécdota. Cuando Horacio Altuna estuvo invitado en *La Massana Còmic*, expuso el *story-board* de la película *Gringo viejo*. Contaba cómo su director, el también argentino Luis Puenzo, rodó varias veces una escena dibujada por él para intentar captar todos sus detalles y lo mas fielmente posible la atmósfera y los encuadres salidos de su lápiz... No creo que haga falta añadir mas.

[Ficha: **Paco Nájera**. Publicada en *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

MUJERES ALTERADAS

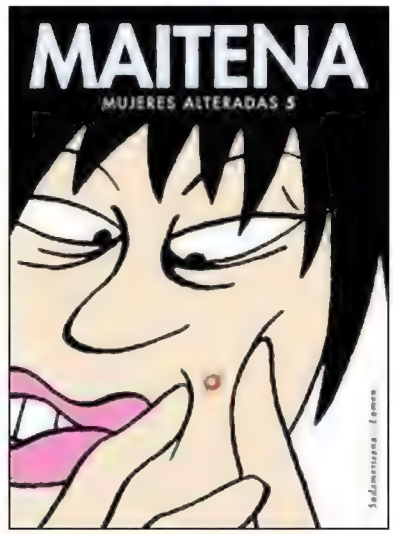
***Mujeres Alteradas*, # 5**

Guión y dibujo: Maitena Burundarena

Edición: Editorial Lumen: Mujeres Alteradas, # 5, Barcelona, 2001

ISBN: 84-264-4610-8

Libro de cómic y humor gráfico | 28 × 20 cm. | encuadernación en cartoné, con lomo, cosido | 96 pp., color | PVP facial: 10,25 €



[Portada, © 2002 **Maitena**]

COMENTARIO, por Koldo Azpitarte

El signo de nuestros tiempos

Maitena Burundarena es una bonaerense de 40 años que comenzó como ilustradora gráfica para luego realizar incursiones en el mundo de la historieta. Son especialmente destacables de esa primera etapa, a la que la autora denomina su época de joven punk, sus historias de corte erótico, con las que logró publicar en Italia , Francia o España aunque no le otorgaron excesiva notoriedad.

Con la publicación del álbum *Flo* (en Ediciones de la Flor) al que seguiría la serie *Mujeres Alteradas* (editada en álbum por Editorial Atlántida y previamente en forma de página semanal en la revista argentina *Para ti*) Maitena alcanzó un gran éxito en su país, éxito que luego reproduciría en España al ver publicada su página en el prestigioso *El País Semanal*, suplemento dominical del diario *El País*, en el que vendría a sustituir a otro compatriota de carrera igualmente internacional: Quino. De hecho, es imposible abordar un análisis mínimamente serio de la obra de Maitena sin mirar hacia atrás y comparar su éxito con el del humorista argentino más internacional. Maitena y Quino se llevan treinta años de diferencia y reflejan a su manera los tiempos que les ha tocado vivir.

Mafalda nacía poco después que Maitena, en 1963. Eran tiempos esperanzadores para la sociedad argentina, la más europea de todas las sociedades sudamericanas, que ofrecía unas optimistas tasas de desarrollo económico respaldadas por una ingente cantidad de recursos naturales. El despegue real de *Mafalda* en el diario *El Mundo* coincide con un periodo convulso de la sociedad argentina. Los sectores más reaccionarios del país no ven con buenos ojos el camino que la sociedad argentina está tomando y en junio de 1967 dan un golpe de estado. Pocos meses después se interrumpe la producción de la tira al desaparecer el diario que la albergaba, pasando a aparecer meses después en el semanario *Siete Días*, donde aparecería de forma regular por un periodo de cinco años. En este ambiente convulso y de restricción de libertades, la tira de *Mafalda* adquiere un perfil menos político y menos ligado a al actualidad pero no abandona sus señas de identidad.

Mafalda es una niña contestataria de clase media baja, profundamente crítica con el rol tradicional de la mujer, con el consumismo y con la superficialidad, solidaria con los débiles y con las victimas de todo tipo de injusticias. Se trata de una autentica representante de la progresía de finales de los sesenta, una idealista que cree poder cambiar la sociedad

Frente a todo esto, las protagonistas de *Mujeres Alteradas* son mujeres superficiales, de clase media-alta, preocupadas por la estética y las apariencias, que critican los roles sexuales desde la asunción del propio como bueno, sin

cuestionar statu quo alguno. Se trata de un humor inteligente, pero en el que se da una ausencia total de critica social o política. Sin duda estas no son las hijas de las Madres de la Plaza de Mayo, no tienen familiares desaparecidos ni han vivido en carne propia la angustia de no saber si llegaran a final de mes. Esta actitud representa a la perfección el signo de los tiempos que nos ha tocado vivir, tiempos en los que ser crítico con la sociedad o tener una posición ideológica clara incomoda al lector. Estamos en el mundo soñado por la Susanita de *Mafalda*, precursora y principal candidata a Mujer Alterada en una hipotética resurrección adulta de los personajes de Quino.

Las mujeres alteradas de Maitena son independientes, sexualmente activas y nos ofrecen una estimulante incursión en la mentalidad de esa mujer moderna,

mentalidad que no dice demasiado bueno de ellas ni de sus aun más estúpidos consortes. Egoístas , superficiales, obsesionados por el sexo y la apariencia física, la gran duda estriba en cual es la razón del notable éxito cosechado por la serie, si la identificación del público (mayoritariamente femenino) con los personajes o la certera representación de un grupo social tremendamente representativo de nuestra sociedad pese a ser ciertamente minoritario y la hipotética crítica implícita a esa elite llena de preocupaciones banales.

Probablemente sea una mezcla de identificación y crítica a través de la exageración del tópico lo que haya hecho de *Mujeres Alteradas* el éxito internacional (Italia, España, Venezuela, Chile o Uruguay son algunos de los países donde la serie es editada), pero en todo caso se trata de una historieta con valores intrínsecos que no deberíamos ignorar por mucho que su temática resulte cuestionable. Y es que Maitena es una gran dibujante capaz de dibujar mil mujeres (y hombres) distintos, con ropas reales y entornos identificables, personajes dotados de una gran expresividad y un color tan simple como efectivo.

Por otra parte, la estructura de la historieta, más emparentada con el humor grafico que con la narración secuencial, logra eludir con éxito la repetición y el auto plagio merced a la admirable capacidad de la autora para ahondar en la cotidianeidad de sus protagonistas. *Mujeres Alteradas* sigue siendo tan divertida como en sus inicios. Rara es la página que no arranca al lector una sonrisa y quizá nos debamos conformar con eso, porque está claro que los tiempos que nos han tocado vivir no dan para más.

[Ficha: **Koldo Azpitarte**. Publicada en *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

RAMÍREZ ALVARADO, M. del Mar (2001): "Maitena y ese humor que nos alivia", en *Meridiam,* núm. 22, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2001 (tercer trimestre), pp. 29-33

[Imagen: p. 29 de *Meridiam,* # 22. Ilustrada con una fotografía de la entrevistada y con la portada del libro de cómics *Mujeres alteradas,* # 3, edición española.]

[El resto de la entrevista está ilustrada con dos fotografía más de la autora (una en color, en su mesa de trabajo; una en blanco y negro, de su rostro) y con la reproducción de las portadas de sus libros de cómics *Mujeres Alteradas* # 1, # 2 y # 4, en su edición española. Las fotografías fueron cedidas por **Maitena**]

MAITENA y ESE HUMOR QUE NOS ALIVIA

"*El humor es una tentativa de limpiar de estupideces a los grandes sentimientos*". *Raymond Queneau*

Desde hace ya un tiempo la revista dominical de El País publica en su última página una tira de humor "Mujeres Alteradas", son historietas de mujeres de todas las edades: las que atraviesan la famosa franja de los 35, las mayores, las niñas y hasta las adolescentes. "Mujeres Alteradas" es una adaptación de la tira que la humorista Maitena Burundarena, alias "Maitena", publica cada semana en la revista argentina Para Ti. Traducidas del "argentino" al "español", estas viñetas muestran cómo las mujeres tenemos los mismos problemas y nos manejamos con códigos muy semejantes ante una ruptura amorosa, los kilos de más, las arrugas o el estrés.

Descendiente de inmigrantes vascos que viajaron al otro lado del Atlántico, Maitena Burundarena nació en Buenos Aires en mayo de 1962. Después de trabajar varios años como ilustradora en revistas y diarios argentinos (Vivir, Claudia, Libre, Mujer y Ámbito financiero), se dedicó a la historieta. Sus personajes desfilaron por las páginas de Tiempo Argentino, El Cronista Comercial, Sex Humor, Fierro, y Cerdos y Peces, entre otros medios. Además, publicó historietas eróticas en Francia, Italia y España, y realizó ilustraciones de textos para diversas editoriales argentinas (Planeta, Santillana, Troquel, Atlántida y Perfil entre otras). Durante un tiempo trabajó como diseñadora gráfica, más tarde fue guionista de televisión y también realizó dibujos animados para cortos publicitarios. *Flo* fue el nombre de su primer libro, publicado en Ediciones De La Flor. Luego llegaron los grandes éxitos: *Mujeres Alteradas 1, 2 y 3*, publicados por Editorial Atlántida en Argentina y toda América. Al igual que *Mujeres Alteradas 4*, estas obras son recopilaciones de los trabajos que la autora publica desde 1993 en Para Ti, en la cual Maitena tiene una página semanal de historietas. Desde septiembre de 1998, los personajes de la humorista poseen también su propio lugar en la página de humor del diario porteño La Nación, adonde aparecen todos los días bajo el título Superadas.

Las mismas viñetas que desde 1999 aparecen en El País Semanal son publicadas también en la revista "Ya" del diario chileno El Mercurio, en el periódico El Nacional de Venezuela y poseen su versión italiana en La Stampa de Turín.

Maitena vive en Buenos Aires, en el centro de la ciudad, aunque tiene su segundo hogar en Uruguay, en La Pedrera, justo frente al mar. Está casada y tiene tres hijos de 20, 18 y un año, por supuesto, dice ella, no con el mismo marido. Creció en un hogar de siete hermanos que era un hervidero de humor sarcástico y cotidiano. Su experiencia con la maternidad fue temprana ya que su hija Amaya, la mayor, nació cuando ella tenía 17 años. Hoy Maitena piensa que, paradójicamente,

ser humorista la ha hecho ser cada vez menos graciosa y más incisiva y escéptica.

La edición de los cuatro tomos de Mujeres Alteradas le ha reportado algunas de sus mayores satisfacciones. Actualmente está terminando su próximo libro, Mujeres Alteradas 5, que publicará en la Editorial Lumen en España el próximo mes de octubre. Ha adquirido su destreza con el dibujo tras muchas horas de práctica: lleva veinte años pluma en mano, diez horas al día. Se levanta temprano por las mañanas, elabora los guiones de sus historietas y después se dedica al dibujo en un proceso que ella califica como artesanal y bastante largo.

El humor de Maitena no tiene fronteras La gente piensa que es española, italiana o de la nacionalidad del país donde se publican sus caricaturas. Esto es así porque somos menos originales de lo que pensamos, dice ella, y a todas nos ocurre siempre lo mismo.

-¿Puedes hablarme de tus comienzos como caricaturista? ¿Cómo surgió la idea de retratar a las mujeres?

-Empecé armando avisos para un suplemento del diario Ámbito Financiero de Buenos Aires. Hasta que una vez faltó un anuncio y, como el hueco no podía quedar, me pidieron que hiciera un dibujito. Lo hice y les encantó, así que -a la semana siguiente- ya había seis huecos armados a propósito para que yo los ilustrara. Ahí me di cuenta de que esto era un oficio y que me gustaba. Trabajé muchos años como ilustradora, haciendo desde libros para chicos y chicas hasta libros de cocina. ¡Hasta la Constitución Argentina versión infantil hice!. Además, trabajé en todas las revistas de consultorio que se te puedan ocurrir. ¿Viste esas revistas que te encontrás cuando vas al médico o al dentista, y lo único que tenés para leer es algo del tipo Cámara Argentina del Fideo? Bueno, ésas. Entonces, iba a un consultorio, cazaba la revista, miraba la dirección, agarraba mi carpetita de trabajos y me iba para allá. Siempre tuve suerte... Bueno, suerte no; siempre encaré bien el "laburo". Nunca esperé que apareciera un anuncio en el diario; iba y me ofrecía. Finalmente, lo de retratar a las mujeres, como casi todo en mi vida, surgió por necesidad. En esa época, 1992, yo venía de hacer historietas eróticas, trabajaba desde Buenos Aires para algunas revistas de Italia, Francia y España (como Makoki, de Barcelona). En algún momento esto dejó de servirme, por un lado porque lo económico no era muy sustancioso y, por otro, porque necesitaba tener feedback de mi trabajo, hacer algo que vieran mis amigos y amigas, mis colegas, la gente... Fue entonces cuando me llamaron de la revista Para Ti y me ofrecieron una página semanal para hacer una tira. Como trabajo fijo resultaba una gloria (los humoristas solemos tener problemas con la cantidad y continuidad de nuestras colaboraciones en los medios). Pero, claro, yo venia del sexo y de la vida loca, y me pedían una familia, un personaje femenino o algo así, más del orden de lo cotidiano... Y bueno, al final decidí no hacer un personaje (que siempre termina condicionándote mucho y aburriéndote rápido) y hablar cada semana de un tema diferente, donde pudieran entrar muchos tipos distintos de mujeres. Fue un éxito que todavía me sigue sorprendiendo.

-¿De qué nos reímos las mujeres? ¿Crees en la risa como terapia?

-Las mujeres tendemos a creer que somos un poco marcianas. Entonces nos parece que hay un montón de cosas que nos pasan sólo a nosotras, pero que todas las otras son divinas y están recontentas con su cuerpo y con sus vidas, y todas tienen nueve orgasmos y están todas bárbaras. Partiendo de la base de que uno se puede reír de lo que ha sufrido, el humor opera como un calmante, como un alivio... Yo adoro a esos personajes que hago, quiero mucho a esas mujeres super locas, deprimidas. Y, cuando las mujeres ven en los chistes que la más superada se come las uñas, se alivian porque todas se depilan los bigotes y se sienten feas o solas, y padecen celulitis y lloran. El humor cura un poquito algunas angustias, y la vida es muy dura, realmente...

-¿Existe para Maitena un "humor" netamente femenino?

-Está claro que hay una manera de ver las cosas puramente femenina, pero no tiene por que ser una mujer la que la tenga, un hombre también puede interpretar el mundo con esa mirada. Mi humor, por ejemplo, es más sobre mujeres que femenino. Porque creo que refleja más sus conductas que un punto de vista que yo comparta. He dicho alguna vez que no me embarco en un combate contra el machismo, que sin duda existe. Somos diferentes al hombre, y ¡viva la diferencia! Lo que acepto es que tenemos los mismos derechos, pero somos diferentes. Sabemos, por otra parte, que hay gente de mierda en ambos sexos.

-¿Crees que el humor puede ser un instrumento de lucha contra la discriminación de las mujeres? ¿Cuál es tu experiencia al respecto?

-Trato de no pensar en mi trabajo como algo tan importante ni solemne. Honestamente, yo hago mis historietas, pero jamás me planteé cambiar el mundo ni modificar nada con ellas. Simplemente las hago... Lo que ocurra después, bueno,

no lo controlo ni lo manejo. No estoy tratando de decir nada, mis historietas no tienen pretensiones, lo que hago es una pincelada de lo que veo, y yo soy muy chusma. En general, de un tema muy importante, mis personajes dicen una pavada. Pero una habla pavadas todo el día, nadie se pasa diciendo cosas trascendentes en su vida cotidiana.

-¿De dónde obtienes la "inspiración" para crear esas viñetas tan bien pensadas y en las que, ciertamente, nos sentimos reflejadas tantas mujeres?

-A veces hablo de algo que me pasa a mí, a veces de algo que les pasa a mis amigas, puede ser cualquier cosa... desde la celulitis, la soledad, la insatisfacción, la maternidad, tu ex, tu mamá, tu cuñado, hasta reflexiones acerca de las tetas, las cajas de fósforos, los probadores de los negocios o las noches de insomnio. Básicamente me río de lo que me hace llorar. Claro, tiene que pasar un tiempo, tengo que tomar una distancia del hecho para poder reírme... pero al final siempre termino riéndome. A esta altura ya casi no encuentro cosas de las que no me pueda reír.

-¿"Reivindican" algo las mujeres alteradas de tus viñetas?

-Nada. Me gusta una frase de Raymond Queneau que dice que el humor es una tentativa de limpiar de estupideces a los grandes sentimientos.

-Sin duda Argentina ha creado escuela con humoristas tan incisivos como Quino. ¿De dónde proviene esa forma tan ácida e irónica de ver la vida?

-Supongo que de la desesperación. Vivimos en un país en el que no recuerdo una época en que no estuviéramos en crisis. Más leves o más profundas, pero siempre estamos en crisis. Y ese vivir en la selva nos aporta una mirada muy irónica y muy sarcástica. En España, por ejemplo, noto que son muy divertidos y tienen un gran sentido del humor, tal vez mayor que el nuestro, pero son mucho menos sarcásticos.

-La película basada en la obra El diario de Bridget Jones (la historia de una treinteañera soltera que busca al hombre perfecto mientras su situación va cambiando y el tiempo corre cada día más deprisa) de Helen Fielding ya ha sido la más vista en la historia del cine británico. ¿Por qué piensas que el humor de este tipo, sobre las mujeres, "vende" tanto?

-Las chicas siempre tienden a leer o a ver cosas que hablen de ellas. Tendemos siempre y queremos hablar de lo nuestro. En cambio los hombres hablan de cine, de política, de fútbol. Es raro encontrar a un tipo que salude a otro y le diga: ¿Cómo andás?, y el otro le responda ¿Sabés que estoy angustiado? Yo hace tiempo que vengo con el tema del género y lo doméstico. Y lo que creo es que mis historietas no eran para mujeres, pero empezaron a leerlas las mujeres. No me interesa hacer chistes graciosos. Me interesa trabajar sobre determinados temas. Lo que hago funciona más por identificación. Como te decía, las chicas podemos ir al cine, pero siempre estamos esperando el momento en que aparezca la chica.

-A lo largo de tu experiencia profesional te habrán ocurrido muchas situaciones curiosas que habrán quedado reflejadas en tus caricaturas ¿Podrías contarme alguna anécdota?

-Lo más curioso es cómo he logrado vivir tan bien de mi trabajo.

Entrevista:
M. DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO

Fotos cedidas por:
MAITENA

[Entrevista reproducida con permiso de *Meridiam*] | [En esta ficha se ha respetado la lengua original -y sus erratas-, el uso de cursivas de la edición original, así como el color de la fuente utilizado para distinguir las preguntas de las respuestas] | [Transcripción y edición: **M. Barrero** para *Tebeosfera* 011222]

▲

ISSN: 1579-2811

CARAVANA

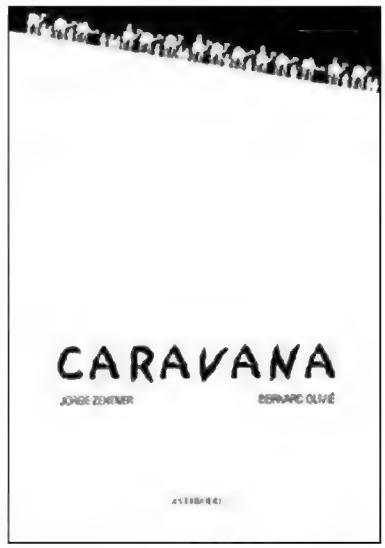
Caravana

Guión: Jorge Zentner.
Dibujo: Bernard Olivié.
Color: Daniel Ledran
Editorial: Astiberri Ediciones SL / Altercomics: Haiku, # 1 | **Dirección editorial**: Fernando Tarancón | **Editor**: Jesús Serrano | **Rotulación y diseño gráfico**: Estudio Fénix | **Redacción**: Aptdo 485, 48080, Bilbao, www.astiberri.com

Edición en rústica. 24 x 17 cm. | lomo, cosido | 56 pp. | b/n | 9,95 €

ISBN : 84-95825-10-4

Depósito legal : 958/02



[Portada © 2002 **Olivié**]

COMENTARIO, por Manuel Barrero

«La caravana acaricia los lomos de un inagotable día de sal.»

Desierto y vida.
Desierto, eterno, llorado por la luna, atravesado por las sombras de las hogueras.
Hogar del cielo protector; anfitrión de Lawrence; castigo del paciente inglés.
Horizonte ondulado que subyuga.
Camellos ciegos. Salitre seco en la garganta.
Voluble, caprichoso, cambia el paisaje su disfraz; su silueta. La ruta es ausencia de ruta.

«Entre un aullido y otro siempre hay un pozo de silencio. En el fondo está el sueño.»

[Magisterio en la escritura. Muestra de narración minimal.]

La caravana, la vida, es vagar y vagar, hacia el sin fin, con descansos pactados pero intranquilos.
¿Quién viaja? ¿Quién es el camellero?
¿Hay viaje?
Desconfía del viento. Él trae arena y muerte.
Y olvido.

«Él se alimenta de tu esfuerzo.»

¿Triunfa la caravana, o el viento que borra sus huellas?

[Negros apagados; caja desabrida en 68 y en 69.]

Oasis con ángel.
Caravana, herida en el paisaje.
La negrura, no gratuita: «¿Peregrina el ciego?»
Caravana: herida de vida en el desierto; identidad de perfil; ruta atada a un punto invisible; sacrificio y ser.

[Retícula rígida, de uno por tres; de uno, de nada, con aforismo al pié.]

Viajar y tejer sombra.
El viaje (la vida), es sacrificio sin preguntas.
La caravana es patria: herida desde el momento de la partida, muerta en su llegada

a destino...
Y el desierto es un jardín ausente.

[Un argentino que llega y narra. Un narrador que arriesga y calma. Muesca poética en el erial de la historieta.]

[Página web publicada en *Tebeosfera* 021005]

ISSN: 1579-2811

MORT CINDER

Mort Cinder – Edición restaurada

Guión: Héctor G. Oesterheld
Dibujo: Alberto Breccia
Edición: Planeta-DeAgostini: Trazados, s/n, Barcelona, V-2002

ISBN: 84-395-9550-6

Edición respetuosa con la original, al contrario de la previa de Lumen, en libro, y de otras editoriales. Incluye, también, el guión "Diligencia a cuchillo" y un argumento inacabado de H.G. Oesterheld, ambos inéditos con anterioridad.

Libro de cómics de 224 pp. | b/n -con cubiertas en color- | encuadernación en cartoné, con lomo cosido y camisa |
27 × 21 cm. | PVP facial: 18 €

Serie original: *Misterix* y *Super Misterix*, Abril, 1962

[Imagen © 2002 **Jonathan Camí, Esteban Salaver** y **A&J Torres**]

COMENTARIO, por Javier Mora Bordel

Un ejemplo manifiesto.

«Miro hacia atrás y me cuesta creer que hubo un tiempo sin Mort Cinder...» (del episodio "Los ojos de plomo") [1]

A lo largo de la historia de la historieta, Argentina ha aportado un buen número de esas obras que bien podríamos considerar como modélicas o, hablando en plata, clásicas; de esas que, transcendiendo los límites de su propia naturaleza, han acabado por convertirse en referencia directa, en lectura obligatoria, en punto de partida permanente tanto para lectores ávidos de respuestas, como para creadores faltos de preguntas a la hora de enfrentarse al oficio del día a día. Y esto no ha sido fruto de la casualidad. Durante los sesenta, en la Argentina se fraguó un movimiento artístico, dentro del seno de una industria por aquel entonces floreciente, que introdujo en los "simples" productos de consumo destinados a las "masas", y que daban de comer así a sus autores, intenciones de superación o pretensiones de trascendencia que, por natura, se enfrentaban a sus propios límites como género popular y de subsistencia (bien sabido por todos que las superventas sólo se consiguen dejando en el camino todo lastre que no sea el estrictamente comercial). Pero no nos confundamos; no es que aparecieran de repente obras de "autor", definición odiosa porque de autor son todas, si no que se dio una evolución natural que llevó a ciertos tebeos de ser, un muestrario de buen hacer, de oficio bien hecho, a convertirse en objetos no ya personales si no con personalidad propia. Un proceso que se explica sólo con el paso a una hipotética, porque hablamos de cosas intangibles, madurez.

Si comparamos las historietas de este periodo con las de la década anterior podremos observar como el tono, los personajes, los medios narrativos y la puesta en escena no ha cambiado nada. Es lógico si tenemos en cuenta que entre los autores no ha habido relevo generacional, e incluso la mayoría se encuentran en su cenit; en cuanto a la industria, las empresas editoriales conservan intactas sus áreas de poder; y en lo relativo a los formatos, las revistas de historietas son el modelo vigente e indiscutible. Todos, son los mismos. Pero, ni un hálito de ingenuidad e inocencia rodea ya estos tebeos, ni los héroes son tan rectos (o si lo son al menos se preguntan el por qué dando fe de cierto existencialismo de andar por casa), ni la forma guarda con tanta pulcritud el rigor y respecto a los cánones clásicos en aras de ligeras concesiones a la experimentación, ni los lectores van a seguir siendo los mismos niños a los que antes se satisfacía con tanta facilidad

únicamente recurriendo a las reglas de la fantasía. En definitiva, las bases de la historieta moderna, que no por ello actual.

No será aquí donde nos extendamos en hablar de las influencias y tendencias que despertaron los autores argentinos de esta generación, aunque nunca este de más insistir en que fueron ellos, junto a sus más directos herederos (los historietistas argentinos de los setenta como Altuna, Muñoz, Trillo, Giménez...), quienes conformaron buena parte del cómic adulto que impero desde finales de los setenta en medio mundo, pues no es la materia de este artículo. Nuestra pretensión será de raíz contraria ya que centrará única y exclusivamente nuestra visión crítica en el origen de este modo particular de hacer y concebir el medio que conjugó a partes iguales lo comercial con lo artístico, lo consciente colectivo con lo lírico personal, lo posible con lo imposible,[2] en la emergente, de nuevo hoy, figura de Mort Cinder.

El eterno retorno.

A renglón de lo anteriormente expuesto cabe la posibilidad de plantearse una duda más que razonable. ¿Es verdaderamente *Mort Cinder* ese punto de inflexión sobre el que tanto insistimos o bien la ilusión deslumbrante de reencontrarlo, renacido, en las estanterías nos ha cegado tanto que nos vemos en la necesidad de sacar el máximo partido a nuestro análisis? ¿Acaso una obra como el primer *El Eternauta*[3] no sería quizás más representativa de este estado de opinión máxime cuando su vigencia en Latinoamérica, y ya no sólo en un terreno estrictamente artístico si no también en otros tan dispares como podrían ser el social o el político, persiste con una intensidad semejante a la de su aparición allá por 1957? Es indudable su importancia e impronta, nadie dice lo contrario; además, nuestra pretensión no es caer en un reduccionismo barato que este empeñado en dar definiciones imposibles o en establecer estructuras inamovibles. Ni mucho menos. Simplemente queremos dejar las cosas en su sitio. Entremos en materia.

Ambas tratan de dar respuesta a temas tan presentes en el universal creativo como pueden ser el destino, la fortuna o la muerte, si bien ésta última por lo común se presenta en contraste con su correlato, la vida, entendida como eterna. Inquietudes y angustias vitales de toda la vida; materia común en toda época. Nuestros autores, en su caso, tratan de hacernos ver la fragilidad de nuestra existencia, del fino hilo sobre el que caminamos sin darnos cuenta de que puede romperse en cualquier momento convirtiéndonos en la triste sombra errante, pálido reflejo de si misma, en busca del tiempo perdido, o en el saco roto de todos nuestros deseos por ser y no ser. Fantasma o espíritu, como sustento del hombre de carne y hueso, errante... Las dos cosas vienen a ser las caras de una misma moneda pues aunque semejantes, ambas tratan de definir este lento transcurrir que es el ir muriendo poco a poco en vida con la pretensión de acercarnos al sueño de vivir en la muerte. Difieren tanto en expresión como en forma, pero no por ser contrarios, sino por ofrecer distintos grados de elaboración con respecto a la misma pregunta.

Volvemos a retomar así el argumento de la madurez expresiva pues éste es el vínculo que une y separa estas dos creaciones. La epopeya dramática de *El El Eternauta* con toda su magnitud no deja de ser un paso previo, un banco de pruebas del modelo narrativo que encontrará su culminación en *Mort Cinder*. Aunque sea del modo que menos nos pudiéramos esperar, pues mientras la esencia de *El Eternauta* radica en su propia definición, en ser una Historia contada con pelos y señales en la que la imagen exacta de la realidad se constituye como el marco idóneo en el que insertar la recreación artística, *Mort Cinder* se erige como un muestrario de historias apenas ligadas entre sí por las figuras protagonistas con la pretensión añadida de mostrar el mismo reflejo anterior pero a la inversa facultando, en consecuencia, a la imagen artística por encima de la monotonía de lo cotidiano. Un mare mágnum, sí, que estructuralmente se fue tejiendo a duras penas sobre la marcha, frente a la sólida estructura de la primera, pero que a su vez encierra celosamente en su interior la maduración plena, aunque inconsciente y acelerada, de sus autores. Estado que acabaría por determinar sus estilos a través de una serie de cualidades manifestadas aquí por primera vez y que terminaran por expresarse en el resto de su producción posterior, ya fuera en colaboración mutua o no, ya fuera creación propia o recreación particular. Como su oscura visión de *El Eternauta*, en relación a este asunto, tan distinta del original como la noche al día: la historia puede que se cuente siguiendo el mismo orden de acontecimientos pero desde luego no es lo mismo; por algo será...

Los personajes.

> «¡Más lo conozco, y más abismo me resulta!. Mort Cinder, abismo de tiempo, abismo de increíbles experiencias humanas, abismo de muerte repentina, abismo insondable que puede atraer con fuerza irresistible. Mort Cinder...» (del episodio "Los ojos de plomo").

Quizás sean los personajes el aspecto sobre el que mejor se sustente nuestra teoría. Observando detenidamente sus acciones y parlamentos, su psique y su deambular, podremos clasificar a los mismos, atendiendo a los preceptos anteriormente expuestos, en definidos e indefinidos. Por los primeros hemos de entender a aquellos que se muestran ante nosotros como seres fáciles de interpretar, es decir, a aquellos que responden con exactitud al canon o tópico de rigor. Ezra Winston, el anticuario, cumple a la perfección con este prototipo de personaje. En su caso concreto responde al rol del fiel compañero de aventuras que pasa, en un santiamén, de escudero fiel (así lo podemos ver en "los ojos de plomo" y "La madre de Charlie") a oyente extasiado (el resto de episodios salvo "El vitral" que junto al episodio piloto de la serie "Ezra Winston, el anticuario" es lo más parecido a una aventura solista), pero que siempre es presentado como contrapunto del personaje principal, Mort Cinder, quien por extensión asume la ideología contraria.

¿Quién es Mort Cinder? Nadie, a juzgar por la lectura atenta de sus memorias pues, tal vez por verse forzado a recordar, ninguna de ellas revela pistas coherentes y unitarias sobre su imaginaria personalidad. Quizás sea este el motivo por el cual Mort Cinder no deja de resultar siempre un extraño ante nuestros ojos desde la primera a la última página. Y este hecho viene determinado por la propia estructura deshilachada de la obra que toma al protagonista únicamente para actuar de mero enlace testimonial entre un episodio y otro, y no como una individualidad de fondo que se vaya gestando a medida que avanzamos en el conocimiento de su vida y milagros. Aquí no es el personaje quien determina la forma de narrar sino la ficción. Y en consecuencia no hay un Mort Cinder sino muchos, tantos como historias.

Esta es una concepción flexible gracias a la cuál podemos definir a Mort Cinder como el arquetipo idóneo de una obra por excelencia abierta. En esta tábula rasa el protagonismo ejercido por nuestro personaje reside en el hecho de erigirse como una entidad moldeable según el punto de vista que los autores quieran darle. Punto. Ésta, y no otra, es la premisa que rige su interior. No se buscó crear un personaje de oscuro -por misterioso- pasado y brillante -un secreto a voces- futuro. Que va. Ni siquiera se planteó definir un sujeto singular. Al revés. A la hora de ser, Mort Cinder no es más que otro pobre hombre, uno de muchos, sin presente, uno de tantos. Alguien a quien el tiempo no derrota de una vez sino una y otra vez, y una y otra vez, y una y otra vez...Y es que uniendo conceptos, a la hora de ser alguien, Mort Cinder, en contra de lo que pueda pensarse, no es eterno sino infinito. La razón es simple. Los dos elementos sustanciales de la narrativa moderna, el tiempo discursivo de lo real imaginario (la lenta agonía de vivir que irremediablemente nos conduce a la muerte, algo que ya apuntamos en el apartado anterior) y la independencia de los sujetos de la creación (los personajes se mueven, o da la impresión de que lo hacen, con entera libertad a lo largo de la obra eximiendo al autor de toda responsabilidad de sus actos) se aúnan en Mort Cinder dentro de una misma unidad de sentido y coherencia que supone a la vez su muerte y su propia resurrección.

Me explico. En "Los ojos de plomo" encontramos a un Ezra Winston planteado como protagonista en la sombra (aunque en realidad sea el mismo Mort Cinder quien se oculte tras ellas), que vive una aventura asombrosa de la que sólo él tiene conciencia en ese instante (la típica incomprensión que sufre el héroe romántico ante los demás y que deriva luego en sentimientos de soledad o angustia). El tiempo no es destructor aquí, nada hay que muestre su paso impasible, pero desde esta perspectiva el personaje de Mort Cinder no progresa, es más, se queda estancado en el tópico que lo origina: el del detective victoriano cuya cualidad definitoria en este caso no es la inteligencia si no la inmortalidad.

Frente a esta concepción inicial, el resto de historias (salvo "El vitral" en la que Ezra Winston es el único protagonista) se plantean de modo opuesto. El eje temporal es el pasado, sólo permanecemos en el presente el tiempo justo para iniciar nuestro viaje hacia la historia, y el personaje, además, no actúa conforme a un rol definido o preestablecido, sino que se convierte en un molde maestro que da cabida a las

manifestaciones que la personalidad puede sufrir en los distintos momentos de una vida eterna de la que apenas si vemos unos pocos destellos fugaces de lo que fue. Soldado en dos guerras, esclavo, traficante de esclavos, preso..., «un muerto que resucita constantemente para así encarnar mejor todas las historias de la Historia» como bien dijo Antonio Martín (en "Maestros Universales del Comic: A. Breccia- H. Oesterheld", en *Rambla Extra Aniversario*, Barcelona, 1984). El caso es que ninguna es una vida muy ejemplar que digamos pero eso era algo que ya se veía venir. Y ya no sólo porque ahora nos saquemos un as de la manga y digamos que su anterior faceta de investigador puede resultar algo turbia a la luz de algunos de sus actos, también en los precedentes directos de esta obra podemos encontrar huellas de esta actitud diferenciadora con respecto a los modelos originales, por lo que podemos afirmar que tanto Oesterheld como Breccia han dirigido su labor hacia este fin.

Oesterheld o el contenido.

> «Oesterheld era un hombre dotado era un hombre dotado de una enorme imaginación y de una gran cultura: era geólogo de formación. Para él, las cosas en la vida no eran tan simples, tan claras; no todo estaba limitado al bien y el mal; había tonos medios, grises. Los hombres podían ser, al mismo tiempo, buenos y malos; eran de carne y hueso. En la Historieta introdujo esta visión del hombre en un momento en que los héroes estaban muy esteriotipados: eran positivos, sin debilidades –ni siquiera físicas- sin defectos. ¡Eran inhumanos!. Un héroe típico podía enfrentarse a diez rivales...y vencerlos a todos, esquivar las balas que le disparaban...¡hasta podía recibir dos puñaladas sin daño alguno!. ¡El héroe clásico era así!. El héroe se humanizó con Oesterheld: era fuerte y débil, valiente y cobarde, bueno y malo al mismo tiempo» ("Conversación con Latino Imparato", sostenida en París el 30-III-1992 y recogida por la editora Vertige Graphic en su segundo volumen *Tracés*: París, 1992. Tomado de la traducción de Lorenzo Félix Díaz para el volumen recopilatorio *Blokes. Cuadernos Arkeológicos de la Cultura Popular*, # 01, Colectivo de Comunicación Nutria, Madrid, 1994).

Este proceso es más evidente en Oesterheld (para lo cual tomamos como referencia, asumiendo ciertas diferencias de criterio, la descripción que del mismo presentó Javier Coma en el capítulo "La gran aventura argentina", de *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*, Barcelona, 1984). Sus protagonistas si por algo se han definido ha sido por su carácter popular a la par que populista. Como teórico del alma humana, como experto en las razones que ocupan el corazón de los hombres, Oesterheld quiso mostrar nuestra grandeza: la solidaridad, el compañerismo, la fraternidad. Pero a la vez, y quizás sea esto lo más novedoso, supo vernos a ras del suelo. Oesterheld conocía perfectamente la ambivalencia de todo símbolo, y lo que es más importante, la necesaria integridad de sus partes. Además, sabía que éste es un proceso que si ya resulta largo y complejo en los seres reales, toda una vida, no va ser menos puesto sobre el papel. Así, como el afán con que Luis Landero nutre *Los Juegos de la Edad Tardía* (Tusquets, Barcelona, 1989), los personajes de Oesterheld crecen alentados por la sed de este conflicto interior y vitalista que, paradójicamente, les hace crecerse ante su correlato externo: todo aquello en lo que se puedan ver inmersos, léase guerras, invasiones o simples infortunios. Entre ambos, entre la individualidad y su comportamiento, quedarán las virtudes y defectos de lo verdaderamente humano, sin trampa ni cartón; y de su unión devendrá un grado de complejidad distintivo oculto en todas sus obras como semilla de destrucción.[4]

En una de sus primeras obras, *Sargento Kirk* (1952), hallamos el germen. Un soldado desengañado de todo ídolo, bandera o fanfarria, pero por descubrir que el mundo ni es tan sencillo como lo pintan, que el enemigo puede estar en casa y el amigo en el adversario. Poco tiene que ver Kira con los clichés heroicos que encontramos en la historieta argentina (la tesis contraria sería la del mamporro elegante del *Vito Nervio* de Breccia y Leonardo Wadel (1947- 1959), y en la mundial de este periodo (*El Cachorro* de Iranzo, de 1951). Y es que es en las postguerras que el gran público demanda con mayor insistencia mitos de fácil lectura y asimilación que les permita escapar de lo cotidiano. Si eso supone la repetición hasta la saciedad de un mismo arquetipo (el del gracioso en la comedia y el del héroe en el de aventuras) poco importa. Por eso ante este panorama no es ningún despropósito destacar obras como el *Sargento Kirk* o los cómics de los años cincuenta editados por EC.[5]

La raíz de este *modus operandi* se va extendiendo y fortaleciendo paulatinamente a lo largo del ejercicio literario practicado por Oesterheld. En *Ernie Pike* se nos presenta a un periodista que busca la heroicidad en la tragedia humana, que sustenta su punto de vista en el fervor épico ascendente, pero no de un modo gratuito. Los protagonistas, pues éste es uno de los primeros ensayos de Oesterheld por dar cabida al personaje colectivo, rezuman un ideal manifiesto, con la certeza de que no hay vencedores ni vencidos sólo victimas, lo cual obliga a mostrar su espíritu al desnudo, totalmente desgarrado, con heridas abiertas. Los personajes sufren las adversidades, sienten cercano el aliento de la muerte, asisten impotentes a la destrucción de su mundo, y todo ello como producto de una situación en la que son sólo unos títeres sin cabeza. Combatir deja de ser un juego de niños para convertirse, desde una clara óptica expresionista (no estamos ante un tebeo realista), en una lucha fraticida donde pierden todos, hasta los héroes de siempre que no pasan de ser en esta tesitura unas simples esquelas en el periódico.

Breccia o la expresión.

> «Mort Cinder es la muerte que no termina de serlo. Un héroe que muere y resucita. En Mort Cinder hay angustia, hay tortura. Respondía quizás a un particular momento mío, pero mucho de ese clima lo determinó Breccia, mucho más "torturado" que yo. El dibujo de Breccia tiene una cuarta dimensión de sugestión que lo aparta de los demás dibujos que conozco: esta sugestión inacabable lo valoriza y suscita ideas en el guionista» (Massotta, O.: *La historieta en el mundo moderno*).

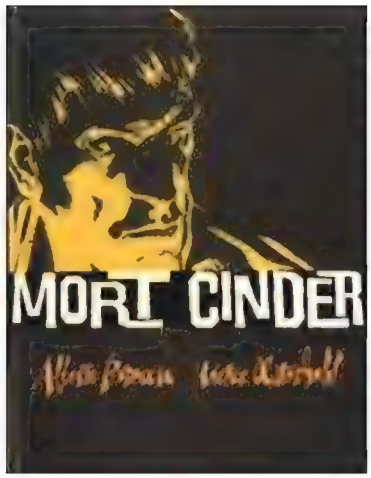
Aun bien asentadas las bases, habrían de transcurrir cinco años para que la nueva estructura asumida por Oesterheld alcanzará su pleno desarrollo; un momento, como ya hemos repetido hasta la saciedad, en el que *Mort Cinder* se yergue como el primer modelo representativo: poco tiempo después de la primera aparición de Mort Cinder en *Misterix*, # 714 de 20 de Julio de 1962, hace su aparición otra nueva obra de Oesterheld en colaboración con Moliterni y que también hemos de incluir dentro de esta corriente de plena madurez expresiva, *Watami*. Así las cosas, cabe el planteamiento de una duda razonable: ¿qué dio pie a esta formula definitiva?, ¿cuál fue el eslabón que completó la evolución natural de Oesterheld?

La respuesta es obvia: Alberto Breccia.

Hasta el momento de su unión creativa en 1956 en la editorial Frontera (fundada por Oesterheld y sello de *Hora Cero* y *Frontera*), el discurrir de Breccia y Oesterheld en los andares de la historieta no marchó por caminos paralelos. Ambos eran grandes autores potenciales dentro de una industria pujante y, ambos, autores comprometidos con una nueva forma de entender el medio pero con diferencias significativas. La primera, la fama de Breccia, dibujante de una de las series más populares de todos los tiempos en Argentina, Vito Nervio, un detective heroico de pura cepa. La segunda el mayor compromiso de Oesterheld, quien se erige como el ideólogo entre las sombras de esta nueva forma de ver y hacer tebeos contrarios a las formulas tradicionales imperantes, desde Breccia a Solano López. Tanto uno como otro responderían a distintos alientos generacionales. La producción de Breccia venía de lejos, de los inicios de una industria floreciente en los que la historieta constituía un modo de ganarse el jornal realizando historietas humorísticas y de aventuras para *Tit-Bits, Rataplán* o *El Gorrión*; Oesterheld, en cambio, era casi un recién llegado, y la actitud que introduce es más que renovadora. Breccia era un autor consagrado y Oesterheld un valor en alza y como en todo medio artístico que se precie sólo cabían dos posibilidades: o el enfrentamiento directo o la influencia mutua, camino éste último escogido en el callejón sin salida que ha sido de siempre la historieta. Veamos por qué.

Quizás la reprimenda de Hugo Pratt, sea el punto de partida. Breccia la recordó así:

> «El cambio hacia mi actual forma de ver la historieta y de dibujarla...yo estaba paseando una noche con Hugo Pratt por Palermo, que me dijo, en un coche, "vos sos una puta barata porque estás haciendo mierda pudiendo hacer algo mejor." Me dio mucha rabia, pero tenía razón.» (Extraído de la entrevista que 1973 realizaron en Barcelona Antonio Martín, Carlos Giménez y Luis García y recogida en *Bang!*, # 10.



Cobró entonces conciencia en Breccia su capacidad artística frente al medio, su "afán" particular por trascender. Y no es que sea del todo una insatisfacción paulatina por las historietas anteriores la que domine su nueva visión, más bien debemos hablar de un inconformismo certero, de un modelo encargado de impregnar su obra presente y futura, el de la obra bien hecha. Las historietas serán planificadas con más detalle tanto en composición como en forma, un esmero que responderá, por primera vez, a su propia voluntad y no a la de las circunstancias.

Sea coincidencia o no, el caso es que su entrada en Nueva Frontera abre este nuevo periodo creativo del que *Sherlock Time* es punta de lanza. Una historia elaborada aún dentro de los cauces tradicionales pero que ya deja entrever la atmósfera en la que se moverá Breccia como pez en el agua, la de un expresionismo gráfico algo más que lógico. Si Oesterheld presentaba a sus personajes en situaciones extremas para realzar así sus cualidades o justificar sus torpezas, Breccia iría a la par oscureciendo la escena progresivamente con idea de establecer una correspondencia visual, directa, con el interior de los mismos. El lector vería reflejada el alma de la ficción, igualada la anteriormente coja autonomía de palabras e imágenes. Este es el fin esencial al que se subordinan todos los elementos, al que se corresponden por igual y por entero palabras e imágenes, una respuesta que nunca se ha conseguido con tanta perfección como hasta ahora. A pesar de haber contado con dibujantes de talla excepcional, las historias de Oesterheld nunca se reflejaron con tan vivos sentimientos, eran muestras de oficio bien hecho poco; y viceversa, Breccia aún habiendo colaborado tantos años con un guionista tan talentoso como Wadel jamás se había enfrentado a personalidades tan conflictivas.

La explicación se halla en su posibilidad de poder actuar con entera libertad desligados como estaban tanto el uno como el otro de imposiciones mercantiles o limitaciones propias. No en vano una experiencia como ésta conformaría el modelo global de una editorial calificada por Carlos Trillo como "de autor", una definición justa y justificada. Y lo mismo que son circunstancias externas al arte de narrar las que determinan buena parte de esta nueva expresión renovadora, serán ellas también quienes pongan el punto y seguido. Las leyes del mercado son impasibles y en 1960 comienza el principio del fin del sueño de Oesterheld. Sus dibujantes más emblemáticos, Arturo del Castillo, Pratt, Solano López y Breccia fueron tentados, y finalmente convencidos para entrar al servicio de la Fleetway inglesa. Una experiencia desconcertante para ambas partes.

Para Oesterheld, porque a pesar de recurrir a nuevos talentos como Juan Arancio o Carlos Voght, había perdido ya su sitio en el mercado, siendo finalmente entregada Frontera a la editorial Emilio Ramírez en pago por las cuantiosas deudas contraídas en concepto de impresión y distribución, que la llevarán al cierre definitivo en 1963. Hasta entonces Oesterheld continuó siendo el encargado de llevar las riendas de todas las colecciones, si bien su trabajo acabó por resentirse ante los numerosos imponderables a los que debía hacer frente. Inmerso en este callejón sin salida, simultaneaba su ahora paupérrima función de hombre orquesta editorial con numerosos guiones sueltos, básicamente su sustento, para revistas de una competencia necesitada que ni era ya directa ni tampoco pasaba por el mejor de los momentos.[6]

Y para Breccia porque supuso un paso atrás en su producción al volver a los mecanismos del esclavista tebeo mercantil, aunque, eso sí, supiera rectificar a tiempo. Si Breccia es uno de los grandes maestros de la historieta es por algo más que por sus dibujos. Su actitud, su modo de afrontar a la historieta en unos tiempos en los que cabían pocas posibilidades más allá del dale al lápiz y calla, resulta aleccionadora. Breccia pudo ahora darse cuenta de su rápida evolución, unos cambios que él mismo definió como "de concepto". Y tenía toda la razón. La suya no fue sólo una simple renovación formal «el estilo es relativo. Yo no creo en los estilos, los estilos son amaneramiento» (*Bang! op. cit.*); lo que se planteó en su momento fue un cambio total en su modo de ver y asumir el medio, yendo de la

superficie a lo profundo. Por eso en esta tesitura una oferta como la de Fleetway suponía una derrota artística, la perdida de todos los valores asumidos, amén de volver al punto de partida que tanto esfuerzo le había costado superar. Pongámonos en su lugar por un instante, ¿cuánto de sí mismo podía plasmar ante unos férreos controles de exigencia editorial que marcaban a raja tabla su actuación?, ¿qué motivación cabía si el mayor reto al que podía aspirar era cumplir con el paso de entrega?. El desenlace no se hizo esperar: «la etapa de Fleetway, que duró muy poco porque me cansé» (*Bang! op. cit.*). Breccia enmienda de este modo el camino errado renunciando a la gallina de los huevos de oro por un motivo tan sencillo como complejo. Emprende así un peregrinaje en busca de sus orígenes en el que aprenderá la diferencia tangible entre narrar por defecto y hacerlo por necesidad.

El cuento de nunca acabar...

> «Sí. Se trata de una historia atormentada (...) y quizá ese eterno deambular del personaje por el Tiempo, muriendo y viviendo y muriendo, sea, precisamente, fruto de la crisis y de la angustia por la que sus autores atraviesan, una clave desde la que podemos atrevernos a interpretar al Hombre» (Martín, A. (1984): "Maestros Universales del Comic, *op. cit.*)

Será en el seno de la revista semanal *Misterix* donde vuelven a reencontrarse nuestros autores. Es 1962, en apenas un par de años su situación personal y laboral ha cambiado ostensiblemente. A pesar de los pesares no deja de ser el reencuentro entrañable de una vieja amistad que les traería a ambos el halito reconfortante de un tiempo pretérito, que no se convertirá en nostalgia pasajera. Tiempo imperfecto que sí perdurará, en cambio, bajo la forma recurrente del paraíso artificial. El escapismo a veces es la única escapatoria que se presenta como posible y aquellos que encima poseen el don no tanto de comunicar como de cargar sus tintas en el arte, son de los pocos afortunados que pueden hacer una salida a la desesperada y triunfal.

Breccia, durante todo este periodo, debió de hacer frente a una de las situaciones personales más traumáticas a las que tuviera la desgracia de enfrentarse: «mi esposa enfermó muy grave, se le hizo un transplante de riñón y al final murió, esto me hundió en todos los sentidos moral y económicamente (...) mientras lo estaba haciendo [*Mort Cinder*] tenía que ir a los institutos de fabricantes de remedios y pedir medicamentos con certificado de indigencia, porque yo ganaba entonces 4500 pesos a la semana y mi mujer necesitaba 5000 pesos diarios de remedios» (*Bang! op. cit.*). Esta precaria situación familiar cubre todo el proceso de gestión del *Mort Cinder,* determinando todos y cada uno de los momentos de la serie desde sus inicios titubeantes hasta el fatal desenlace con el que Breccia decide poner punto y final a su obra cumbre, «entonces me dije se va a la puta madre que la parió la historieta». Esto explicaría la dureza gráfica de un episodio como el de las batallas de las Termópilas en el que la muerte dada por la mano del hombre se muestra como tal. Durante este intervalo, Breccia encontrará en su arte una obligada válvula de escape, si no trabajaba no había medicinas, pero aún en esta situación sabría hacer frente a otras necesidades, quizás no tan acuciantes: las del producto bien elaborado. El genio riguroso de Breccia ahora le pasaba factura y le obligaba a encontrar siquiera un hueco entre tanta vorágine de página a medio hacer, para cumplir con su propia voluntad artística. De no hacerlo así, Breccia se hubiera hundido aún más pues a sus problemas cotidianos hubiera tenido que añadir el de la frustración.

Mort Cinder será el objeto en el que volcar todas sus atenciones, en el que evadirse de las miserias mundanas que le rompían el alma cada día, en el que expresar, tras todo lo aprendido, toda su rabia y dolor contenidos. ¿Y cómo no iba a ser entonces Mort una obra en la que el tiempo jugara un papel fundamental, a través de la máscara ficticia de una inmortalidad detrás de la que se ocultaban mil y un vidas o muertes como lo definió una vez Oesterheld, frágiles y perecederas?. ¿Cómo no reflejar la impotencia suprema a la que camina el ser humano desde el mismo día en el que nace? El tiempo, su paso inexorable, se convertirá en dolor infinito, en pozo sin fondo del que extraer, por pura necesidad y a cuentagotas, maneras propias de contar. El lento transcurrir de los días se vuelve plenamente subjetivo y, de este modo, convertido en parte de uno mismo, en llaga latente y tangible, Breccia logrará esbozar con éxito su retrato aplicando con éxito los recursos aprendidos en 30 años de profesión reconvirtiendo tópicos y usos en algo único, renovando en suma. Como el testigo ocular que reconoce al asesino, Breccia identificará al agresor de los suyos y nos lo mostrará, oculto tras las sombras

móviles que manchan en su lento movimiento de marea lunar, viñetas y páginas. Siguiendo el plan trazado con exactitud milimétrica, recorriendo un dibujo en el que las líneas parecen aliarse en una explosión de plenitud a la vista, de blancos nítidos antes de ser devorados por completo. Nunca como hasta ahora el arte de Breccia se había mostrado más necesitado de expresión, nunca como hasta ahora los modos de comunicación de la historieta se habían visto tan removidos en sus cimientos. Nunca como hasta ahora. Pero aún hay más...

Era inevitable que en este proceso Breccia arrastrara a su compañero. El que antaño diera forma a su conciencia artística recién liberada y motivara tanto su evolución, se encontraba sumido en una profunda depresión producida por la desintegración progresiva de su sueño como creador que no era otro que el control total de todos los procesos de su obra. Breccia será ahora el elemento catalizador de ilusiones por continuar, la ética de trabajo de Breccia resultaba ejemplar e intachable, si no que le alentaba a ofrecer la mejor expresión de si mismo a pesar de los continuos vaivenes a los que se veía sometido el proyecto fruto de los múltiples compromisos a los que debían de hacer frente tanto uno, por deudas morales, como otro, porque sí. De esta manera Oesterheld, que se estaba viendo forzado a escribir sobre personajes nada atractivos para él, decide explotar todos los recursos. Es aquí cuando completará la formación humana de sus personajes mostrando la quintaesencia de un héroe que no lo es ni quiere serlo y que se conformaría con ser simplemente un alguien mundano. En líneas generales, aunque confundido por la falta de un momento de tranquilidad en el que poder revisar sus planteamientos, consigue un efecto paródico en muchos aspectos. La pista nos la ofrece Oscar Masotta quien consideró a Mort Cinder como "asimilable al superhéroe tradicional".[7] Y en cierto sentido podría entrar por definición al presentar en algún capítulo algún poder de viaje temporal (concretamente al episodio la madre de Charlie) amén de la consiguiente inmortalidad. Pero no dejan de ser rasgos aislados, o más bien superficiales, porque lo que anima a Mort Cinder, lo que le hace distinto frente al resto, es precisamente lo contrario, su humanidad. Puestos en perspectiva todos estos destellos de divinidad, no dejan de ser simples y efectivos recursos de folletín (más de una vez empleados por Oesterheld en *Sherlock Time, El Eternauta*...) que nada tienen que ver con el personaje. Son adornos de los que se irá deshaciendo Oesterheld a medida que avance en la narración y se dé cuenta, según lo perfila, que el destino de Mort Cinder es caminar sobre la tierra como uno más tratando de no perder ni rumbo ni senda.

Si en Breccia la dictadura del tiempo se manifestaba en el desaliento, en Oesterheld alcanza la dimensión de la memoria. Es éste un rasgo plenamente humano y con el que tratará de poner colofón al largo viaje de descubrimiento interior del protagonista quien irá ofreciendo en cada etapa nuevas y distintas escalas de su personalidad, una personalidad voluble y cambiante en sus valores con el paso de los siglos. Viene a impartir así una lección: la búsqueda de nuestra identidad es siempre difícil de atrapar en nuestro interior. Culmina así Oesterheld su particular ciclo recreador del héroe a lo Conrad, oculto tras las sombras siguiendo un plan eterno de búsqueda del yo, que si en Breccia se reflejaba en las huellas presentes en el anciano rostro de un Ezra que es él mismo a la luz de sus ojos del alma, en Oesterheld lo hará a través de un personaje recio y descontento que acepta lo que es aunque sólo sea por intuición.

NOTAS:

[1] Los títulos de los episodios se corresponden a los epígrafes en los que fue dividida la obra en la edición de Lumen. Son empleados aquí tan sólo para ofrecer una mayor comodidad pero debemos hacer hincapié en que se corresponden a una división ajena al modelo original recuperado en la actual edición de Planeta.

[2] No podemos evitar caer en la tentación de comparar el fenómeno de la Historieta argentina con el enfrentamiento dado en la escena teatral española entre el imposibilismo de Sastre y el posibilismo de Buero Vallejo.

[3] En referencia al de Oesterheld y Solano López. Breccia y Oesterheld ofrecieron su versión, lamentablemente recortada por las prisas y presiones editoriales en 1969. Oesterheld aún participo en una segunda etapa, aunque para conocer los detalles de ésta y las restantes, hasta cinco, se recomienca la consulta del artículo "La argentina premonitoria en el Eternauta de Héctor Germán Oesterheld" por Jorge Claudio Morhain, que se halla en: *http://quintadimension.com/comic/eternauta*.

[4] Ningún matiz peyorativo. Como bien dice Boris Pilniak, en *El año desnudo*, «la voluntad de actuar, de crear, pues la acción creadora siempre destruye».

[5] Javier Coma fue el primero en hacer este estudio comparativo, en el capítulo antes citado, si bien el paralelismo lo establece con Ernie Pike.

[6] «el periodo de bonanza de las revistas de cómic argentinas acabó a principios de los años sesenta. Problemas de gestión y distribución, y la competencia de los cómics mejicanos, más baratos y en color, acabaron con muchas de ellas.» Viturtia, A.M. (2002): "Mort Cinder y un prólogo", en *Mort Cinder*, Planeta de Agostini, Barcelona.

[7] Referencias a esta misma opinión las manifestó Ludolfo Paramio en su artículo "Aproximación a la obra de Oesterheld / Breccia", *Bang! op. cit.*

[Ficha: **J. Mora Bordel**. Publicada en *Tebeosfera* 020628]

ISSN: 1579-2811

LOS MITOS DE CTHULHU

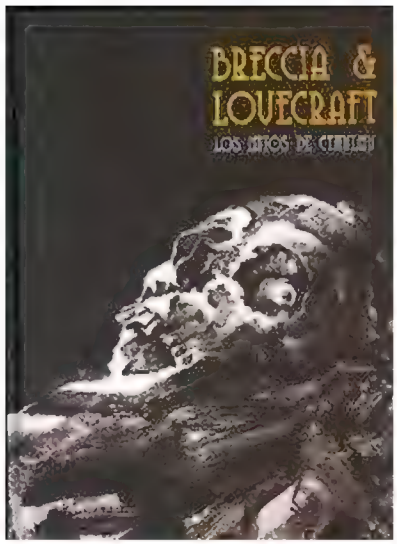
Los Mitos de Chtulhu

Adaptación y guión: Norberto Buscaglia, en la mayoría de cuentos, todos inspirados en la obra de H.P. Lovecraft. El guión de la historieta "El ceremonial" corresponde a Alberto Breccia

Dibujos: Alberto Breccia.

Edición: Ediciones Sinsentido [en coedición, basándose en la reconstrucción que el sello francés Rackham hizo para *Les mythes de Cthulhu* -II-2004- partiendo del modelo de la versión argentina de Periferia -1975- (de ahí la conservación de algún texto en italiano).]

Cartoné | 124 páginas | bitono | 30,5 x 23 cms. | 22 euros

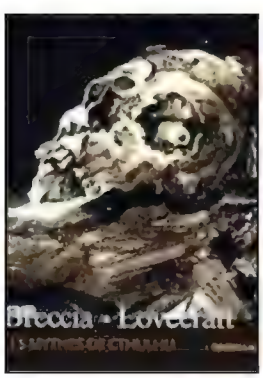


[Cubierta del libro de cómics en la edición española. Abajo, imagen de la cubierta en su edición gala por Rackham. Imagen de **A. Breccia.**]

EL HONOR EN EL TRABAJO, comentario por Jorge García

En su conocido ensayo *El horror en la literatura*, el escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft (Providence, 1890-1937) sostuvo que en todo buen relato de terror el factor esencial es la atmósfera, «ya que –apostillaba- el criterio último de autenticidad no reside en que encaje una trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación». Las adaptaciones que, bajo el lema *Los Mitos de Cthulhu*, hizo de los relatos del propio Lovecraft el historietista uruguayo Alberto Breccia (reunidas en castellano en un sólo volumen por Ediciones Sins entido) cumplen a rajatabla con esa premisa.

En 1992, conversando con Latino Imparato, Breccia recreó su primer encuentro con la obra de Lovecraft: era 1959 ó 1960 y el artista montevideano adquirió en Barcelona una antología de cuentos fantásticos que contenía "El horror de Dunwich", uno de los mejores textos del narrador de Providence. De aquel contacto casual le quedó el deseo de verter aquella obra en el molde de la historieta; decidirse le llevó más de una década. En 1972, tras verse obligado a interrumpir la adaptación de *Informe sobre ciegos* (célebre pasaje de la novela de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas*), emprendió finalmente la realización de "El ceremonial", uno de los relatos del autor estadounidense. A partir de entonces, y durante tres años, elaboró una serie de versiones que, en forma de historietas cortas, publicó la revista italiana *Il Mago* desde noviembre de 1973.



En el guión, Breccia contó con la ayuda de su yerno, Norberto Buscaglia. Ambos decidieron conservar buena parte del texto original (siempre en primera persona, siempre testimonial); para no incurrir en tautologías, tanto el montaje como el dibujo debían expresar lo que no se cuenta en el relato. Pero si en la parte literaria tenía el apoyo de Buscaglia, en lo gráfico, en cambio, Alberto Breccia estaba solo.

Intuitivamente dotado para la creación de atmósferas tenebrosas, Breccia se había enfrentado con antelación a desafíos similares: en su versión del clásico *El Eternauta* (una suerte de *La guerra de los*

mundos argentina), el dibujo no define al invasor extraterrestre; se limita a apuntar algunos rasgos, dejando que el espectador proyecte sobre ellos sus propios temores. *Los Mitos de Cthulhu* reclama una participación similar. La prosa de Lovecraft enfatiza, paradójicamente, la imposibilidad de lo narrado: para no caer en la locura, sus personajes suelen enfrentarse al horror de forma oblicua. Estas páginas reproducen esa estrategia: en ellas, los monstruos son criaturas abstractas cuya figura remite directamente a las pesadillas del lector, de ahí la turbación que despiertan.

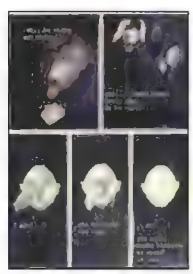
Para reforzar ese efecto, el uruguayo recurre a todo tipo de técnicas (tramados mecánicos, *collages*, efectos ópticos), modificando su dibujo de raíz expresionista en función de cada historia. No hay que ver en ello alarde alguno de formalismo gratuito; frente a la obra de otros autores, la del uruguayo siempre estuvo presidida por la hondura de su sustrato ético. Su existencia misma tendió a corroborar las palabras de Joseph Conrad acerca del "honor del trabajo", un sentimiento que, según el autor ucraniano, «abarca la honradez, la gracia y la regla».

Indudablemente, Alberto Breccia conjugaba esos tres atributos. Hoy, a más de diez años de su muerte, las páginas de este libro superlativo han vuelto a confirmarlo.

[© 2004 **Jorge García**, para *Tebeosfera* 041015]

ACLARACIÓN DE NORBERTO BUSCAGLIA:

En relación con la autoría de los guiones de estas historietas, nos hemos puesto en contacto con Norberto Buscaglia, quien nos señaló:



«Las adaptaciones de la obra me pertenecen. Alberto hizo solamente "El Ceremonial". Las demás las hice yo. En esos momentos quienes eran titulares de los derechos pidieron que se mantuviera el espíritu literario de Lovecraft. Por eso, Alberto me pidió que interviniera. De ahí surge que algunas historias tengan mucho texto, cosa que a los dibujantes no les agrada. Pero no había otra alternativa. Discutimos bastante el tema. (...) También quiero aclararle que hay otro cuento, "El Mujima", de Lafcadio Hearn o Yakumo Koizumi, que se publicó en España en un libro llamado *Cuerpos Pesados*, esa adaptación también la hice yo. No sé por qué la presentaron sin texto. Tal vez porque Alberto terminó de dibujarla en Europa.»

Reproducimos la muestra que nos hace llegar Buscaglia, en su versión íntegra. Si desean ampliarla haga clic sobre ella.

▲

ISSN: 1579-2811

LA NUEVA HISTORIETA DE AVENTURAS: UNA FUNDACIÓN NARRATIVA.

Texto de Oscar Steimberg publicado en Noé Jitrik (ed.): *Historia de la literatura argentina*, vol. 11: "La narración gana la partida", dirigido por E. Drucaroff, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

[Portada de un recopilatorio *Suplemento Skorpio*, con la obra de Grassi y Zanotto *Tagh*. Imagen © 1979 **Zanotto**]

Oscar Steimberg es y ha sido un incansable investigador de los lenguajes y de los géneros en la comunicación de masas. Ha publicado multitud de trabajos sobre los medios masivos en publicaciones editadas por Nueva Visión, El Ateneo, Tierra Baldía (Buenos Aires), CNRS (París), Leuven University Press (Lovaina), Academia de Ciencias y Artes de la Televisión (Caracas), Museo de Arte Moderno de Chapultepec (Ciudad de México), Historia de los comics (Barcelona) o Asociación Brasileña de Semiótica (Río de Janeiro). Ha participado en la organización de exposiciones y encuentros de importancia histórica, como lo fueron Primera Bienal Mundial de la Historieta (Buenos aires, 1968) y numerosos coloquios y congresos, desde entonces a hoy, de la Asociación Argentina y de la Federación Latinoamericana de Semiótica, y de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, de la que fue vicepresidente entre 1996 y 2001. Ha escrito varios libros fundamentales sobre semiótica y actualmente preside la Asociación Argentina de Semiótica. Desde su puesto como profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, imparte conferencias, coordina innumerables cursos y simposios, y dirige trabajos de investigación, en muchos casos contemplando la historieta y el humor gráfico.

En los años sesenta, la reivindicación de los "géneros menores" -la historieta, las series de acción, el afiche, la ilustración periodística y publicitaria- sale de los nichos de refinamiento o marginalidad crítica -ciertos espacios de búsqueda intelectual, de difusión selectiva o de experimentación artística- donde alentaba desde las décadas anteriores. Como efecto de la atención. proyectada sobre las imágenes de la ciudad mediática por el pop y el *camp*, que veían en la publicidad y la historieta una nueva materia artística a trabajar desde la creación plástica informada por el nuevo *espíritu de época*, y también por las alarmas enunciadas desde la crítica cultural –una parte de las reflexiones de la Escuela de Frankfurt por un lado, algunos de los prólogos o las justificaciones de la nueva semiología por otro- la focalización de la narrativa mediática de todo tipo pasó a ocupar escenarios editoriales y mediáticos de imprevista magnitud.

Otros antecedentes eran menos visibles. Pocos habían seguido y aun percibido, durante décadas en las que sólo el cine, entre los nuevos lenguajes y medios, había suscitado conflictivas esperanzas en la cultura de élite, la sugerente huella de los primeros impugnadores de las jerarquías consolidadas de géneros y lenguajes. A lo lejos, habían iniciado esa huella los diseñadores de la vanguardia rusa y del movimiento Dadá –seguidos por el intento posterior de la Escuela Bauhaus de sistematizar la transmisión e implantación de las nuevas perspectivas- que intentaron construir un arte razonado que llegaba a incluir la publicidad y el diseño periodístico; los impulsores de una expansión de la "nueva visión" al afiche y el poster comerciales, como Cassandre; los filósofos que, como Walter Benjamin aun en los treinta, suscitaron amargas sorpresas pidiendo una redefinición del arte que abriera la posibilidad de la inclusión de la obra atravesada por la reproductibilidad

técnica; los precursores del estructuralismo como Roman Jakobson, que despliega a fines de los cuarenta una concepción de la poética en la que se enfatiza su proyección a espacios discursivos "no artísticos"; los investigadores de la literatura que, como Leo Spitzer, hacían un alto en la consideración de sus objetos académicos para descubrir en la misma época, en cierta ingenua publicidad, la condición de "arte popular" norteamericano; los teóricos del arte como Rudolf Arnheim, pidiendo un "arte radiofónico", o los artistas como John Cage, intentando producirlo; los escritores emplazados en espacios literarios de alto prestigio como Borges, ocupando el rol de difusores y editores de cuentos policiales (también en la Argentina, grandes innovadores, como Manuel Puig a partir de los sesenta, harían, después, de la invasión de los géneros narrativos "altos" por los "bajos" un programa estético); y los analistas de los nuevos lenguajes como Christian Metz, que también en los sesenta propondría, en el espacio de la semiología europea, un tipo de estudio del lenguaje cinematográfico que rompiera no sólo con la descripción o la crítica derivantes sino también con los intentos analíticos que, basados en el "imperialismo lingüístico", no reconocían la especificidad de la problemática de los nuevos soportes narrativos.

Es precisamente en los sesenta que, en relación con la historieta, se expande también un nuevo interés, de filiaciones múltiples. Pero que sólo se conecta indirectamente, como efecto de su inserción en el campo de tensiones múltiples de la cultura de época, con aquellos antecedentes anteriores. La historieta no había formado parte, en general, de los objetos redescubiertos por las miradas renovadoras sobre la narrativa y los géneros populares proyectadas antes de los sesenta; sólo era privilegiada por la tematización entonces reciente, en la plástica, del pop y el camp, que recontextualizaban en espacios artísticos las imágenes de la narrativa impresa para grandes públicos, la publicidad y el diseño industrial. Era poco, para reconducir a un público no especializado al interés por el relato dibujado, que empezaba en cambio, limitadamente, a ser objeto del entusiasmo de lectores especializados, coleccionistas y estudiosos de los nuevos fenómenos mediáticos.

Pero había algo que sí había contribuido, paradójicamente, a preparar el lugar de la nueva historieta: la historieta tradicional parecía estar muriendo, junto con sus revistas. Más aún: en general se pensaba que lo que estaba muriendo era la historieta en su conjunto. Un intento de descripción (como el que sigue) de aquel momento de cambio de la narrativa dibujada no puede excluir la consideración de los efectos de esa sensación de final de aventura.

1. El lenguaje que se veía morir.

En la Argentina de fines de los sesenta, los interesados en las vastas novedades de la comunicación pensaban, lo mismo que la mayoría de los historietistas, que la historieta era un lenguaje en agonía. Tomaban en cuenta un tipo de historieta, la "seria", que había conocido momentos de enorme difusión, y el hecho de que mantuvieran todo su atractivo de lectura las tiras cómicas o de humor que aparecían en diarios no atenuaba la sensación de pérdida irreversible producida por el estado de las publicaciones dedicadas al resto de los géneros del relato dibujado. Era muy fuerte todavía la sorpresa generada por la decadencia de las revistas dedicadas a la historieta "de aventuras", "de guerra", "de amor"... y por la

certidumbre de que el público que había asegurado su vida social no parecía temer demasiado su muerte: los adolescentes sin preocupaciones literarias y los adultos alejados de los soportes narrativos y escénicos socialmente jerarquizados abandonaban cada vez más la historieta por el cine y la televisión, y la niñez de todos los orígenes, solamente por la televisión. Quedaban, casi solas, junto a publicaciones agonizantes que eran rastro de apuestas renovadoras, las revistas de historietas más populares, con menos pretensiones estéticas (las de Editorial Columba, como *El Tony*, nacida en 1923, y la más

reciente *D'Artagnan*, de 1957), con una venta ya restringida y que siguió después en los mismos términos, aunque en aquel tiempo aún con la antigua fuerza en algunos lugares del interior del país.

2. La historieta que se volvía a leer.

Sin embargo, la historieta seria de revistas estaba iniciando, ya entonces, una impredecible sobrevida. Aunque fuera, como todas, una sobrevida paradójica: para los investigadores y los artistas interesados en las transformaciones culturales del momento, que nunca la habían querido demasiado, la historieta de aventuras empezaba a convertirse en un recuerdo inquietante y hasta esplendoroso. El Pop, el Camp y sus versiones en distintas regiones artísticas, junto con el discurso crítico acompañante, habían cambiado las cosas en relación con el reconocimiento de la dimensión estética de la gráfica para grandes públicos, y el ensayo sociológico y semiológico le estaba dando un lugar de conflictivo privilegio. El interés teórico y crítico por la historieta empezaba a parecerse al que suscitaban los soportes narrativos jerarquizados por la cultura: todo lo malo y todo lo bueno podía encontrarse en ella. En la exposición internacional organizada en el Instituto Di Tella en 1968,[i] un nuevo gesto de valoración se manifestó en las numerosas ponencias y mesas de debate: opuestamente a lo que solía ocurrir en el tratamiento dispensado a la historieta en revistas culturales y trabajos críticos, donde era común que apareciera como exponente de una industria cultural adaptativa y enrasadora, en los nuevos espacios se la percibió como espacio de emergencia de la novedad mediática y artística (el interés internacional se había manifestado ya en Europa de distintas maneras, y entre otras en una exposición en el Louvre, en la que también había ocupado temporariamente espacios reservados a las Artes Mayores).[ii]

Lo que era difícil de imaginar en aquel momento era que la historieta estaba probando en esos desplazamientos, así como en esas reflexiones sobre sí misma, lo que iba a ser uno de sus rasgos característicos en su nueva vida; al menos, en la de las dos décadas siguientes.

3. El nuevo *placer de la historieta.*

La historieta en tanto narración dibujada no estaba muriendo, aunque sí empezaba a debilitarse y oscurecerse un cierto tipo de ella. Observándola después de esos cambios, o desde la nueva costumbre de reconocerlos como permanentes, cuesta creer que pudo haberse pensado que la narración dibujada podía morir, sólo porque algunos de sus géneros "de relato fuerte" habían sido suplantados en la lectura masiva por el cine y la televisión.

Las exposiciones y ciertas nuevas revistas de la década del 60 mostraban dirigirse a un nuevo tipo de lector: un lector que empezaba a relacionarse con la historieta a través de búsquedas y recorridos propios del experto o el crítico, recordando y comparando otros relatos y dibujos. Porque las nuevas creaciones desplegaban en el relato dibujado una mirada reflexiva sobre sus propios poderes y límites, como lo estaban haciendo una vez más las otras artes: ya las vanguardias habían problematizado a lo largo del siglo las formas de la representación, los soportes y espacios de exhibición, el relato, la perspectiva autoral, la unidad de la obra y las fronteras entre los géneros. La historieta había sido tocada también por esas rupturas, pero en los sesenta los cambios fueron simultáneos y múltiples: el tratamiento del diseño de página quebró la linealidad de la secuencia gráfica, la ironía y el humor invadieron la historieta "seria" y se articularon con la aventura y el horror, y las citas y las autorreferencias se multiplicaron introduciendo llamados a un saber artístico, ensayístico y político que en ocasiones se mostraba como difícilmente abarcable, o interpretable sólo en el fragmento. En consonancia con la complejidad de los nuevos relatos, la crítica y hasta la teoría de la historieta empezaban a encontrar un lugar privilegiado en unas nuevas revistas que, consiguientemente, se estaban convirtiendo en objetos demasiado arduos para una lectura ingenua.

4. Un nuevo saber, una nueva crítica.

Los cambios registrados en los sesenta volvieron imposible la elección (que siempre fue difícil) de ejemplos representativos del conjunto de una producción cultural como la de la historieta, ahora socialmente sectorizada y segmentada

estilísticamente en una medida en que no lo estuvo en el pasado, y para la que no hay aún bibliotecas de funcionamiento regular (salvo algunas excepciones en el mundo) ni mayores posibilidades de contacto relacionadas con espacios públicos de enseñanza ni, tampoco, textos que se reediten atendiendo con regularidad a una tradición de lectura.

Tres décadas después, la situación ha registrado cambios importantes, también en la Argentina, con el surgimiento de las librerías especializadas y "clubes del comic", pero su funcionamiento depende por ahora de una demanda aún novedosamente fragmentada y que se pone mayoritariamente en fase con la gran producción internacional. No hay ya un saber compartido acerca de la historieta, que asocie como en otro tiempo experiencias de lector relacionadas con la entrada a la narrativa de aventuras con hábitos de lectura estables y ejercidos a lo largo del tiempo por distintas generaciones.

En relación con ese contexto de cambio no puede proyectarse, al menos por ahora, una descripción suficientemente amplia: la diversidad de los espacios productivos y los desniveles de su difusión harán que falten obras históricamente tan importantes como las que se incluyan. Aun recorriendo una muestra más amplia, se haría necesaria la discusión de un catálogo de obras que partiera de la proposición de los criterios en que se fundara una segmentación genérica y estilística que sólo empieza a plantearse. Aunque también esa discusión empezó a esbozarse ya entonces, cuando, lentamente, comenzó expandirse un interés por la historia y la diferenciación de género y estilo en la historieta que fue preparando el interés actual por la organización de ese campo de búsquedas múltiples, que no ha llegado a la institucionalización de centros de investigación ni a la de espacios de archivo y consulta de funcionamiento regular, pero sí a la instauración de una frecuencia sin precedentes en la realización de muestras y debates.

5. Las revistas que dividieron el campo.

Esos metatextos (críticos e históricos, y mezclados muchas veces con presentaciones y recuperaciones con propiedades de manifiesto), que ahora son inseparables de la circulación de la historieta de aventuras en publicaciones y librerías especializadas, habían crecido en los 60 en revistas como *Linus* (italiana) [iii] o *Giff Wiff* (francesa)[iv] o, entre el '68 y el '69, en los tres números de la argentina *LD – Literatura dibujada*.[v] Se trataba, además, de un tipo de texto entonces no habitual en el campo de la crítica relacionada con las artes del relato y del espectáculo. No consistía solamente en la verbalización de opiniones y perspectivas, sino en la expansión del tipo de mirada que busca y encuentra mecanismos constructivos, parecidos y citas entre relatos, diferencias entre estilos y contagios con el cine, la literatura y los géneros televisivos.

Desde la perspectiva de una cierta sociología de la lectura (asumida en congresos y mesas redondas no especialmente por sociólogos, sino por los mismos historietistas y por críticos y editores de historietas), esas nuevas revistas, que fueron surgiendo primero en Europa, en la década del 60, y después en Norte y Sud América, fueron percibidas como el síntoma del carácter intelectualizado y minoritario de los nuevos contactos con un lenguaje que conoció momentos más fluidos de circulación, en los que primaba una amplia lectura popular. En relación con la circulación global de la narración dibujada, la equivocación es doble: una lectura masiva sigue vigente, si las tiras de los diarios pueden llamarse historietas; y la lectura distanciada y múltiple del otro universo historietístico, el de la historieta de aventuras -sobre la que se proyectan ahora tipos de disfrute visual alejados de la primacía del relato lineal-, se corresponde con el conjunto del modo contemporáneo de intercambio y procesamiento de signos, que excede el campo de la búsqueda y la producción "intelectual" y recorre todos los lenguajes y géneros del universo mediático. La referencia constante a las diversas zonas de la narrativa ficcional, que es característica de historietas actuales como *Sandman*, de Neil Gaiman, con sus remisiones e inclusiones literarias y críticas, o de dibujos animados como *Los Simpson*, con su explotación permanente de los relatos de la cultura norteamericana, no sólo los literarios sino también los históricos y políticos, no se implantó de golpe en los textos de los 90: en los 60 ya empezaba a crecer.

6. Las heroínas anti-pequeñoburguesas, los héroes poco previsibles.

Los cambios que se estaban produciendo en la historieta de Europa y América abarcaban ya diversas zonas de su universo narrativo. Heroínas siempre inmersas en un clima (una espesa niebla) de erotismo a la vez provocativo y socarrón, sustituían a los superhéroes-buenos muchachos, y en ediciones especiales o desde las revistas de tono alzado por la nueva palabra crítica confrontaban con los productos característicos de los discretos soportes de las viejas aventuras. Para los que querían estudiar el fenómeno en la Argentina se imponía la comparación con lo que estaba pasando, por ejemplo, en España, donde también se habían producido caídas de tirada y desapariciones de viejas revistas, y donde también habían aparecido las nuevas miradas y lecturas, en revistas como *El Globo* e historietas como "Nus" de Enric Sió, con mezclas de fotografía y dibujo y referencias a la actualidad artística y mediática. En Italia pasaba por su mejor momento Guido Crepax, creador de "Valentina",[vi] historieta de un virtuoso manierismo narrativo y gráfico, y una de las obras fundadoras del erotismo distanciado de las nuevos relatos, atravesados por citas literarias, políticas y del conjunto de las artes visuales), y en Francia habían empezado ya unos años atrás aquellas heroínas que definieron las nuevas "historietas para adultos" ("Barbarella", aparecida en 1962, "Jodelle", que empieza en 1966) y se expandirían las sagas irónicas basadas en una nueva sociología ilustrada de las clases medias, con autores como Claire Bretecher[vii] y Gérard Lauzier entre otros. Y en EE.UU. aparecían personajes como "Mr. Natural" (1967), de Robert Crumb,[viii] suerte de hippie viejo y nada solidario, representativo de una mirada autocaricatural que se desplegaba, incómodamente, en el interior mismo de las nuevas "culturas juveniles". Aun en emplazamientos editoriales de más previsible orientación comercial y masiva las propuestas narrativas habían cambiado: venían del comienzo de la década los superhéroes "con problemas" psicológicos y poderes de eficacia variable animados por Stan Lee: "Los cuatro fantásticos", "El Hombre Araña".[ix] Con problemas de relación grupal los luchadores de la justicia, y con rasgos de inestabilidad anímica los héroes como "El Hombre Araña". Avanzan además, en el segundo lustro de la década y el comienzo de los 70, una suerte de grotesco escultórico de sensuales superficies en las creaciones de Frank Frazetta y las producciones de mayor novedad y variedad interna de Richard Corben, con héroes como "Den", un terráqueo trasplantado a un mundo en el que ha ganado rasgos hercúleos pero en el que generalmente no sabe bien qué hacer.[x]

7. El nuevo modo de (¿no?) contar.

Ahora es posible advertir que tanto en la nueva historieta como en las nuevas revistas que iban apareciendo (con centro en las europeas) se afirmaba un nuevo decir narrativo, expresado en las distintas formas de una ironía reflexiva (volcada sobre la historieta misma, sobre el relato de aventuras y sobre sus escenas dramáticas canónicas), y al mismo tiempo en la indagación de las propiedades plásticas de la historieta como lenguaje visual. Pero ya por entonces era evidente que las nuevas revistas no interesaban a los lectores de la historieta popular, y los intelectuales las leían con regodeo, pero también con sospecha y algo de culpa. La pregunta era, aproximadamente: ¿estará bien abandonar así la linealidad y la fuerza del relato? Como si se creyera que un cierto *pueblo lector* –el de los abandonadores del relato dibujado, que estaban buscando el *relato fuerte* en otros soportes- necesitaba, sin saberlo, la continuidad de esa historieta que ya no leía (y que los intelectuales nunca habían soportado), más allá de las manifestaciones de su propio gusto y en contra de la disposición evidente de los nuevos guionistas y dibujantes.

Con el mismo nivel de fractura y sorpresa que en los otros espacios de producción de la narración dibujada, pero con rasgos propios que la estaban convirtiendo ya en un lujoso producto de exportación, la historieta argentina acentuaba también un componente de novedad y de imprevisibilidad. A partir de una mirada a los materiales de aquel momento, puede decirse que tanto en la dimensión verbal como en la visual empezaba a haber menos unidad narrativa (se sucedían en cada narración, con mayor independencia, los pequeños relatos y gags) y mayor diferenciación estilística. La descripción y el diseño de página empiezan a desentenderse por momentos de la búsqueda de fluidez narrativa característica de la historieta extensa. Grandes dibujantes de historietas, como Alberto Breccia,[xi] reconocían el carácter experimental de su producción y privilegiaban las búsquedas de ritmos y contrastes que obligan, precisamente, a detenerse en texturas y

recorridos de cada cuadro o a focalizar el diseño de página, en lugar de la conexión entre cuadros.[xii]

8. La asociación entre experimentalismo e ironía.

De un golpe, con ese particular retorno de la historieta volvía la expresión de diferencias y matices que habían opuesto, desde los comienzos del siglo, historieta culta a historieta popular: representación de tipos sociales verosímiles y narración fuerte y lineal eran los bastiones, en los comienzos de la historieta norteamericana, de las variantes populares, mientras que las sorpresas del diseño de página, los juegos lineales y las referencias a la historia cultural y artística y en especial a los monumentos de la ficción narrativa lo eran de la historieta que había creado ya para sí un público informado y con expectativas de renovación y novedad. La oposición se plantea desde principios de siglo, con las refinadas ambientaciones arquitectónicas de las fantasías de Winsor McCay en *Little Nemo*[xiii] emplazándose en la vereda de enfrente del caricaturismo socarrón y elemental del *Yellow Kid* de Richard Outcault.[xiv]

En los sesenta volvía a ocurrir que la construcción del relato pasara a constituir el *tema*, y no sólo el objetivo de la creación historietística. Es decir, que se volviera a jugar con la secuencia, como había ocurrido prioritariamente fuera de la historieta seria desde las primeras décadas del siglo, en tiras de diarios como las de Millar Watt,[xv] en las que los personajes dialogaban desde cuadros diferentes.

La cita estilística, dentro del juego estético ahora legitimado de las nuevas propuestas, pasa a ocupar también un lugar que no abandonará desde entonces. La referencia al expresionismo europeo expandido especialmente a partir de los años veinte es inevitable en el caso de la obra del uruguayo Alberto Breccia, con sus altos contrastes y sus caracterizaciones que llegaban a un grotesco lúgubre, emplazado en construcciones de página de un rigor musical; pero también es posible en líneas muy alejadas de su propuesta, como la del trazo cargado y la representación con componentes caricaturales de Solano López y aun, también, en relación con el efecto de velocidad y esbozo del italiano Hugo Pratt, que había tenido una importante etapa argentina y había vuelto a dibujar en Europa, con una obra en la que se desplegaba la gran saga del Corto Maltés.[xvi] Al mismo tiempo se desarrollaban variantes estilísticas muy diferentes, como la que se expresaba en las composiciones deudoras del ilustracionismo americano del argentino Horacio Altuna o en las que componían la propuesta de trabajada síntesis, con efectos de velocidad oriental y zonas de búsqueda comparables con las de Will Eisner (*The Spirit*, que inaugura en 1940 una vertiente del policial norteamericano dibujado), del también argentino Oswal (Osvaldo Viola, dibujante y guionista).

Se afirma entonces un tipo de revista en la que tienen cabida distintas variantes del nuevo dibujo historietístico, coincidente en el tiempo y en algunos aspectos de la búsqueda estilística con la nueva asociación entre realismo y grotesco que se desplegaba también con éxito en el nuevo comic norteamericano (como se señaló en las referencias a Lee, Frazetta y Corben). Había delectación y buscada exageración en las representaciones corporales femeninas y masculinas, y en el cultivo del grotesco tomaba la escena un componente de ironía. Sobre ese componente irónico hablaría poco tiempo después Hugo Pratt (en Italia, pero luego de una larga y activa vida de artista en Buenos Aires), como de algo característico de la cultura argentina.[xvii]

9. Las vueltas del relato.

Las nuevas revistas se emplazaban en un complejo punto intermedio entre las que habían constituído la vanguardia del sector en los 60 y las clásicas de décadas anteriores. Había en ellas nuevo dibujo pero sin abandono de la acentuación narrativa, y los textos informativos y críticos tenían una inclusión regular pero limitada. La Editorial Record pasa a editar una publicación particularmente representativa: *Skorpio* (desde 1974), y en ella (después en otras de la misma editorial) se incluyen vertientes individuales muy diferenciadas de esa búsqueda, pero todas alejadas de la repetición en el dibujo y el diseño de página de las publicaciones tradicionales. Que, por otra parte, ya no ocupaban espacios homogéneos y permanentes: aun en la Editorial Columba, característico centro de

producción de las revistas de vieja factura, había aparecido publicaciones como

Nippur, en 1972, después de varios años de éxito en otras publicaciones de la historieta que le dio nombre, de Robin Wood y Lucho Olivera, más coincidente con las tendencias del momento. Vuelven a difundirse trabajos de dibujantes con trayectorias ya asentadas, algunas fundacionales, como las de Alberto Breccia, Solano López, Roume, Pérez Del Castillo, y ya en los 70 de otros de difusión entonces más reciente como Gustavo Trigo, Enrique Breccia, José Muñoz, Roberto Mandrafina y Juan Giménez .

Y la condición innovadora, a veces con sesgos experimentales de una parte de las nuevas creaciones, empieza a reclamar otro tipo de lectura; en muchos casos, correspondería tal vez decir más bien: otro tipo de contemplación. El lenguaje historietístico muestra sus mecanismos, tematizados por el experimento; algunas de sus oposiciones internas características pasan a tomar la escena, como la de texto/imagen y globo/texto fuera de cuadro: se expanden, por ejemplo, los párrafos al pie escritos en una prosa levantada, que por momentos se descuelga del dibujo, como venía ocurriendo en historias de Oesterheld desde la última parte de la década del '50. En la nueva poética del relato dibujado, cada dispositivo de producción de sentido (el dibujo, la sucesión de cuadros, el diseño de página, la representación de tonos e intensidades en el globo y los textos al pie) exige una mirada singularizadora, de duraciones cambiantes, alejada por momentos de la regularidad lineal y el ritmo uniforme en los dos movimientos relacionales obligados de la lectura de historietas: el que articula texto e imagen en cada cuadro y el que conecta cuadros en la secuencia. Así como el nuevo dibujo obliga a detenerse en rasgos visuales que abren y a la vez enrarecen cada escena (en lugar de resumirla y esquematizarla para que sirva a la constitución de un sentido claro en la sucesión), el nuevo texto verbal se presenta como algo a leer, muchas veces, más allá de su condición de anclaje o relevo de la imagen. En ese nuevo texto *las palabras valen* de otra manera que en el de la historieta antes popular.

Con los guiones de Héctor Germán Oesterheld (nacido en 1919, "desaparecido" en 1977 durante la dictadura militar), en la Argentina de los 60 se había afianzado un nuevo tipo de relación entre historieta y literatura, que privilegiaba una emulación de los recursos de la narración literaria y no únicamente la inspiración en sus relatos. El cambio de persona narrativa (incluyendo la segunda, en interpelaciones desde la base del cuadro al personaje dibujado: "Entonces pensaste que..." ; "¿Sabías acaso ya..?"), la expansión del monólogo, los diálogos que siguen su curso más allá de los cambios de escenario... Las palabras de Oesterheld –unas palabras de resonancias tolstoianas, con invariable fuerza narrativa pero con un aire de gravedad moral que a veces volvió irremediablemente inocentes sus desarrollos- no terminan de unirse del todo a la narración visual, lo que contribuye a la visibilidad de sus recursos. La ilusión didáctica, formulada más de una vez desde una perspectiva escolar, acerca de un eventual valor de la historieta como instancia de introducción a la lectura literaria, podría encontrar un principio de confirmación en relatos como los que por entonces escribe Oesterheld. Esa literatura no se disuelve, queda como experiencia junto a los dibujos que sucesivamente la acompañan, de Pratt, Solano López o Breccia. Unos dibujos a los que también les ocurre separarse en ocasiones del texto, librados a recorridos de ciudades recargadas de sombras y símbolos que en Breccia convocaban las imágenes, no sólo verbales, de una mitografía literaria porteña. Los textos de Oesterheld posibilitaban esas expansiones, desde un relato que hablaba de pensamientos y sensaciones pero dejaba la definición de los espacios de la acción a la representación visual.

Como efecto de esas y otras innovaciones, y también como resultado de las circunstancias de su lectura, la huella de Oesterheld fue doblemente política. Por un lado, sus singularidades narrativas contribuyeron a una renovada jerarquización del lenguaje historietístico, empezando a arrancarlo de su viejo lugar social mediante un procedimiento imprevisible: la ruptura de ese mismo lenguaje como bloque, lo que posibilitó la percepción de sus tensiones internas y de la complejidad de sus relaciones entre componentes visuales y verbales; por otro, la asociación de su trabajo de narrador mediático con un compromiso político llevado a consecuencias últimas, por el que fue asesinado durante la última dictadura, otorgó a las parábolas agónicas de sus relatos una visibilidad definitiva.

Junto a las producciones narrativas de Oesterheld se afianzan por entonces guionistas como Carlos Trillo, con creaciones en todos los géneros de la historieta y memorables transposiciones de la literatura (como la de "La gallina degollada" de Horacio Quiroga con dibujos de Alberto Breccia), y otros, también de vasta producción, como Carlos Albiac, que introduce complejidad psicológica y narrativa en los esquemas de representación histórica implantados desde la historieta clásica. Algunos unen a la extensión de su producción una fuerte implantación en el exterior del país, como Robin Wood y Carlos Sampayo, que pueden ser opuestos a partir, por un lado, del experimentalismo contenido de Sampayo, y por el otro de la tradicionalidad narrativa y dramática de Wood. En relación con el mismo período, no se ha advertido suficientemente el interés del breve paso por la historieta, pero con producciones que deberían considerarse asociadas a la obra literaria con la que se desarrollaron en paralelo, de otros autores, como Osvaldo Lamborghini, que escribió los guiones, dibujados por Gustavo Trigo, de "Marc!", historia protagonizada por un detective de rotunda amoralidad, en la que se parodian los clichés del policial negro sin abandonar su emplazamiento de género.

Debe reiterarse que estos son sólo ejemplos (ya que estas anotaciones no constituyen una historia del período), lo que conlleva la inevitabilidad de las exclusiones (seguramente injustas y empobrecedoras de la descripción, en distintos casos) de autores y obras. De lo que se trata en este caso es, solamente, de señalar los rasgos de aquel momento de retorno conflictivo de la historieta de aventuras, que ya integraba, en todos los casos, una mirada a los dispositivos del lenguaje historietístico. En las dos décadas siguientes, este proceso se profundizaría, incluyendo intentos editoriales de articulación de la nueva etapa historietística con públicos juveniles cada vez más divididos internamente en sus hábitos de lectura. Revistas como *Fierro* unirían la difusión de nuevos trabajos, con componentes experimentales, a la inclusión de relatos de los grandes dibujantes y guionistas que habían definido el cambio historietístico a partir de los '60.

Mientras tanto, en la historieta humorística argentina los cambios también eran notables, a veces con fulgurante y sostenido éxito internacional (como se sabe, "Mafalda" nace en los '60), pero eso es, sí, algo que suele ser recordado y aceptado. Los cambios de la *historieta seria* fueron menos percibidos como tales en los otros medios y en la crítica de la cultura, y son, sin embargo, parte de lo que la década del 60 cambió para el resto del siglo, en una zona en la que se interpenetran, como en pocas más, las insistencias de los géneros mediáticos y las rupturas poéticas de un nuevo modo de narrar.

---

[i] *La historieta mundial, 1ª Bienal Mundial de la Historieta*, Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1968. El catálogo-libro editado entonces por las entidades organizadoras (Escuela Panamericana de Arte-Instituto Di Tella) y coordinado por Oscar Masotta recoge trabajos de ensayistas e historietistas americanos y europeos, representativos de las distintas perspectivas históricas y críticas del momento.

[ii] "Bande dessinée et figuration narrative", Musée des Arts Décoratifs, París, abril-junio de 1967.

[iii] Revista dedicada en principio a los estudios sobre historietas y la recuperación de creaciones famosas, fue creada por Giovanni Gandini y Oreste del Buono en 1965.

[iv] También con propósitos de estudio y rescate de la producción historietística, y como espacio de defensa de las posibilidades estéticas de la narración dibujada, había aparecido en 1963 la revista francesa *Giff-Wiff*, en la que colaboraban entre otros Francis Lacassin y el cineasta Alain Resnais.

[v] Dirigida por Oscar Masotta y editada por Nueva Visión, aparece entre noviembre de 1968 y enero de 1969.

[vi] "Valentina" aparece por primera vez en la revista italiana *Linus* en mayo de 1965.

[vii] Claire Bretécher, ya conocida en los sesenta por el trabajo en distintas revistas, crea en 1969 la primera heroína feminista de historieta: "Cellulite", que aparece en *Pilote* en ese año.

[viii] Robert Crumb unía un revivalismo irónico en relación con el viejo dibujo animado y de historieta cómico-costumbrista (en la línea, el color y los brillos de los cuerpos y las ropas de sus personajes) a unos relatos de un nihilismo desgarradoramente grotesco y confesional.

[ix] Stanley Lieber (Stan Lee), director de revistas y editoriales desde los veinte años, comienza a hacer guiones en 1961 las historias de los superhéroes "con problemas".

[x] Un panorama internacional de los cambios registrados en el período puede encontrarse en Claude Moliterni y Philippe Mellot: *Chronologie de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1996. Sobre los cambios estilísticos del momento focalizado han trabajado, entre otros: Moacy Cirne: *A explosão criativa dos quadrinhos*, Petrópolis, R. J., Vozes, 1970 y Javier Coma: *Del Gato Félix al Gato Fritz*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Acerca de los dispositivos específicos del lenguaje historietístico pueden consultarse Jan Baetens y Pascal Lefèvre: *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993 y Daniele Barbieri: *Los lenguajes del cómic*, ed. cast. Paidós, Barcelona, 1993.

[xi] Alberto Breccia (Montevideo, 1919-Buenos Aires, 1993) dibuja en una primera época (años cuarenta y cincuenta) narraciones construidas de acuerdo con los cánones del estilo de Caniff, uno de los fundadores de la gran historieta norteamericana de aventuras. A partir de 1958, y contemporáneamente con su asociación con Héctor G. Oesterheld (guionista de varios de sus trabajos más importantes, desde *Sherlock Time*, aparecido en ese año), va perfilando los rasgos de su estilo personal, de un neoexpresionismo que incluye búsquedas experimentales en la construcción lineal y de página de la tira, con característicos juegos de texturas y violentos apartamientos de la previsibilidad en la secuencia visual.

[xii] Entre los trabajos en los que se reseña o se incluyen referencias a la producción argentina del período se cuentan: AA.VV.: *La historieta mundial*, op.cit.; AA.VV.: *El humor y la historieta que leyó el argentino*, catálogo-libro coord. por Antonio Salomón, Córdoba, Museo de Bellas Artes Genaro Pérez, Dirección Municipal de Cultura de Córdoba, 1972; Íd., íd., 1976; *Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta*, íd., íd., 1979; Masotta, Oscar: *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1969; Steimberg, Oscar: *Leyendo historietas – Estilos y sentidos en un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977; Trillo, Carlos y Saccomano, Guillermo: *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Record, 1980; Rivera, Jorge: *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, I992

Intenté también la circunscripción de algunos de los temas aquí tratados en "La historieta argentina desde 1960", en *La historia de los comics*, Barcelona, Toutain, 1983 y "La historieta argentina de aventuras como paisaje privado", en Volta, Luigi (comp.): *El viaje y la aventura*, Buenos Aires, Corregidor, 1992.

[xiii] En 1905 aparece "Little Nemo in Slumberland" en el *New York Herald* y desde entonces queda emplazado entre las grandes obras del Modern Style, y como uno de los momentos fundamentales de las búsquedas plásticas que recorren la historia de la narrativa dibujada.

[xiv] Richard Felton Outcault dibuja por primera vez el personaje como parte de los de una serie costumbrista, "At the circus in Hogan's Alley", ambientada en una vecindad pobrísima de Nueva York, en 1896.

[xv] En 1921 aparece en el diario inglés *Daily Sketch* "Pop", personaje de Millar Watt, que mantiene diálogos distanciados que bordean el *non sense*, acerca de variados temas de la vida cotidiana con otros personajes ubicados a veces en otros cuadros de la tira.

[xvi] Hugo Pratt (1927-1995) trabaja inicialmente, como otros grandes dibujantes de historietas de su generación, bajo la influencia de la técnica narrativa de Milton Caniff. Con esa orientación estilística crea, aún adolescente, "As de Pique". En 1952 se traslada a Buenos Aires, para

iniciar una serie de importantes trabajos en colaboración con H.G. Oesterheld, que tiene su momento culminante en la etapa siguiente, vuelto Pratt a Italia y a su condición inicial de dibujante- guionista, en su larga obra de madurez: la saga del Corto Maltés. A través de los años va desarrollando un estilo de trazo rápido con representaciones alusivas de climas y paisajes y un esquematismo de grandes síntesis, con cadenciosos juegos rítmicos en la secuencia narrativa, que componen una obra alejada de la de sus maestros pero en la que se mantiene la fuerza del relato y la coherencia de los universos ficcionales, en un momento de fragmentación general de los relatos historietísticos de mayor difusión.

[xvii] Texto de presentación de *Y todo a media luz – El Corto Maltés en la Argentina*, publicada en 1985 en la revista italiana *Corto Maltese* pero de concepción muy anterior, según informa Juan Sasturain en el prólogo de la edición en castellano (Buenos Aires, Ed. de la Urraca, 1987).

[El presente documento ha sido cedido por su autor a Tebeosfera para su reproducción en la edición 021005; se ha retocado levemente con respecto al original con permiso de su autor. Todos los derechos reservados © 2002 **Oscar Steimberg**]

▲

ISSN: 1579-2811

UN AUTOR DE HOY: ALBERTO BRECCIA.

"Un autor de hoy: Alberto Breccia". Entrevista practicada por Antonio Martín, Carlos Giménez y Luis García en mayo de 1973, luego publicada en *Bang!* # 10, pp. 4-7.

[Se completa con "BRECCIA o EL PROFESIONAL". Entrevista practicada por Antonio Martín, Carlos Giménez y Luis García en mayo de 1973, luego publicada en *Bang!* # 11, pp. 55-56.]

[Primera página de la entrevista. *Bang!* # 10, p. 4. Las imágenes muestran a los personajes Vito Nervio y Pancho López. Imagen © 2002 **Herederos de A. Breccia**]

UN AUTOR DE HOY: ALBERTO BRECCIA.

«Alberto Breccia es un viejo conocido para muchos de los profesionales y alguno de los técnicos de la historieta española. Hasta nosotros llegaron en los años cincuenta páginas sueltas de sus trabajos en **Patoruzito** y **Hora Cero**, para encontrarnos, ya en los sesenta, con los episodios Fleetway que publicaba Ferma en su colección **Gran Oeste** ("El pistolero", "El equipo de la muerte", etc.). Por último, ya a finales de los sesenta, un dibujante argentino trae hasta el grupo de la Floresta "Mort Cinder", más tarde "Vida del Ché"... Desde esta vieja admiración –admiración que en muchos profesionales españoles los ha llevado a seguir alguno de sus dibujos-, calcule el lector nuestra sorpresa cuando un día, en mayo de este año, nos llamó Francisco Macián para decirnos que Breccia estaba en Barcelona. Realizado el contacto, inmediatamente, nos desplazamos Carlos Giménez, Luis García, Adolfo Usero y Antonio Martín a su hotel, donde mantuvimos una conversación de varias horas con Alberto Breccia. De esta conversación primera, tomada en magnetofón, mesa redonda informal y amistosa –algo así como el primer encuentro tras muchos años de lejanía, ese encuentro repleto de anécdotas e intentos por reconstruir el pasado-, y de la transcripción realizada Estrella Espada, hemos entresacado y ordenado los textos que hacían referencia directa a la obra y evolución profesional de Alberto Breccia, como primera presentación al lector.

Martín. – Por los datos que tenemos sobre usted, Alberto Breccia, sabemos que es uruguayo, que nació en 1919 y que es argentino de adopción, que dibujó "Vito Nervio", humor e ilustración. Hemos visto "Mort Cinder" hace años, conocemos la "Vida del Ché" y "El Eternauta", pero ignoramos la continuidad de su obra y nos gustaría comentar con usted alguna de sus circunstancias.

Breccia. – Yo empecé como humorista. Comencé dibujando porque me gustaba, pero vino luego una época de mucha penuria en la Argentina que se llamó la "década infame", eso ya la define, y dibujé porque me gustaba, sin pensar en ganar dinero y no lo gané... Empecé a dibujar en serio y por eso copié de forma descarada a Hogarth, no porque me gustase, que no me gustaba nada, sino porque me venía justo para una historieta que yo estaba haciendo; además me costó mucho aprender a dibujar, hasta los 30 años yo era un dibujante que... Yo copiando, intentando, sufriendo, como hacen todos, siempre cuesta aprender a dibujar; y se trataba de hacer esto o

seguir en un matadero rasqueteando tripas hasta morir, así que me seguía con ello o copiaba a Hogarth, porque además el personaje que yo hacía era un tipo a lo trazan, nada más enmascarado... ya después, yo diría que mi obra empieza un poco con "Vito Nervio", que era lo más coherente que hasta entonces había hecho –mientras que lo anterior habían sido tiros en al aire, para comer- y que dibujaba con guiones de Leonardo Wadel para Patoruzito**. Es por entonces cuando hice varias aventuras para "El Club los Aventureros" y también hice "Armas de fuego", una serie de oeste muy moderna que se ha vendido en Europa también. En 1957 dibujé "Sherlock Time", que marca mi cambio, eso tal vez sea lo más fundamental, se publicó en** Hora Cero**, antes de que comenzase a trabajar para Fleetway...**

Martín. - ¿Qué determinó ese cambio? ¿Por qué un cambio?

...el cambio hacia mi actual forma de ver la historieta y de dibujarla... yo estaba paseando una noche con Hugo Pratt por Palermo –Palermo es el equivalente a los jardines del Retiro en Madrid-, que me dijo, en un coche, "Vos sos una puta barata, porque estás haciendo mierda pudiendo hacer algo mejor". Me dio mucha rabia, pero tenía razón. Entonces yo estaba edificando mi casa y necesitaba plata, acepté una propuesta de Oesterheld que me había hecho antes y me dio un personaje, "Sherlock Time", que era un detective del tiempo venido del espacio, un personaje muy extraño, en cuya realización tuve mucho éxito. Hice unas 150 páginas y lo abandoné para trabajar en la publicidad...

Martín. – La innovación, ¿fue de estilo, de tratamiento?

...no, de concepto. El estilo es relativo. Yo no creo en los estilos, los estilos son amaneramiento. Aquello fue un cambio de concepto y creo que fue muy importante, porque marca un cambio muy grande para mí. Hay que tener en cuenta lo difícil que es moverse en el arte, sobre todo, después de muchos años de oficio.

Después vino la etapa de Fleetway, que duró muy poco porque me cansé, y les hice cosas del oeste. Inmediatamente después, ya en 1962, viene "Mort Cinder". En ese periodo mi esposa enfermó muy grave, se le hizo un trasplante de riñón y al final murió, esto me hundió en todos los sentidos, moral y económicamente. Entonces dejé la historieta, cuando ya había dibujado 206 páginas de "Mort Cinder", porque mientras lo estaba haciendo yo tenía que ir a los institutos de fabricantes de remedios y pedir medicamentos con certificado de indigencia, porque yo ganaba entonces 4.500 pesos a la semana y mi mujer necesitaba 5.000 pesos diarios de remedios. Entonces me dije "se va a la puta madre que la parió la historieta", lo dejé todo y con unos amigos fundamos una escuela que se llamó Instituto de Arte y de la que fui director hasta 1971; llegó a tener cuarenta y cinco profesores, lo mejor que se podía encontrar en Buenos Aires para cada especialidad: dibujo animado, ilustración, publicidad, historieta, cine, etc., llegamos a tener 700 alumnos. Sin embargo, aquello no caminaba, los socios se dispersaron y por último, me cansé y me fui...

Martín. - ¿Para quién dibujó "Mort Cinder"?

...no estaba pensado para una publicación concreta, salió porque salió, y se publicó completo, en una revista semanal que no tenía casi tiraje, que era muy pobre, hasta que se terminó. La primera aventura no salió nunca porque había un problema con "Mort Cinder", cuyo argumento estuvimos discutiendo con Oesterheld tres meses, hasta que nació como nació. Yo me puse a buscar el personaje, pero así, en frío... Entonces le pedí, "mirá vos comenzás la aventura, pero hasta quince o veinte páginas

que no aparezca Mort Cinder, que aparezca el viejo, que el viejo voy a ser yo...".

Giménez. – En el "Mort Cinder" había una serie de experimentos gráficos muy importantes. Juegos de composición en el dibujo e incluso unas repeticiones de imágenes diferentemente tocadas, como en aquella secuencia en el interior de la cárcel, que era un perfil, siempre el mismo perfil, pero con distintas luces, con diferentes tratamientos que te contaba la historia de una figura siempre en el mismo sitio, pero con un paso del tiempo muy bonito.

García. – Para hacer "Mort Cinder" ¿trabajaste con fotografía? ¿Todo ese juego de sombras que haces los haces espontáneamente o te orientas con algún tipo de fotografía?

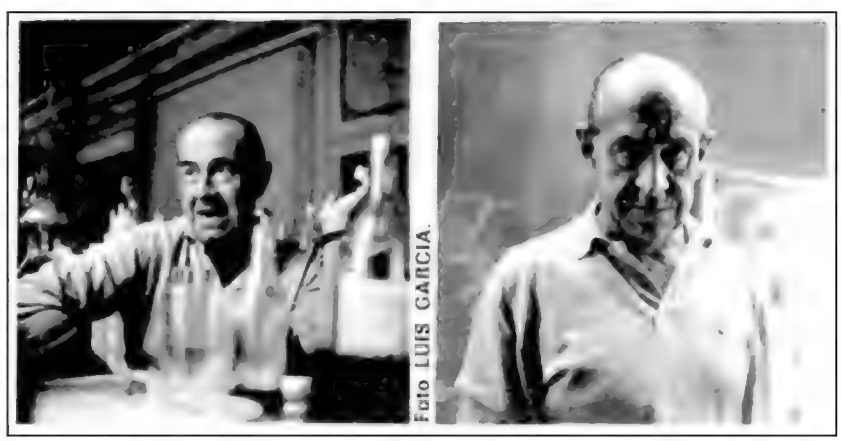
...no, no, yo no uso fotografía para nada. Por ejemplo, para hacer la cara de "Mort Cinder" acabé inspirándome en un amigo, jugador de fútbol, pero no en fotografías suyas, sino directamente: él estaba conmigo y me cebaba mate mientras yo dibujaba. La fotografía no la uso absolutamente para nada.

Martín. – Después de "Mort Cinder", ¿qué hizo

...mucho grafismo, alguna historieta, ilustración publicitaria, y en 1968, la "Vida del Ché" y "El Eternauta".

Martín.- Algo hemos sabido en España de lo ocurrido con la "Vida del Ché", pero ¿qué fue exactamente?

...bueno, con el "Ché" ocurrió las cosas más insólitas. Lo del "Ché" puede ser un show. Fue un mal negocio desde el punto de vista económico, pero muy lindo para hacerlo. La "Vida del Ché" provocó una oleada de opinión, sobre todo en el gobierno de Onganía, incluso se publicó una editorial en el diario La Nación **vapuleándome a muerte. Eso provocó que la Embajada de los Estados Unidos lo comprara y a partir de eso la Embajada da parte al SINE –Servicio de Información del Estado- que fue a mi casa y me hizo una ficha. La Embajada me llamó, nos llamó para felicitarnos y encargarnos que hiciésemos la vida de Kennedy, que no se hizo, aunque ellos compraban la edición... Y después el Ejército –mientras el SINE me hacía ficha como elemento subversivo- me pidió que hiciese una "Historia del Ejército Argentino" para repartir entre los soldados, yo pedí un precio altísimo por página y entonces no se hizo.**



Martín. – El libro sobre el "Ché", ¿qué difusión tuvo?

...salió muy poco tiempo, terminó siendo secuestrado y quemado, también los originales... Todo.

García. – Pero, ¿qué derecho tenían...?

...también en aquella época hice la "Historia Gráfica de Chile", un libro en colores, a base de viñetas con mucho texto histórico...

Martín. - ¿Por encargo de quién?

...para Frei, y Allende la secuestró. Estuve en Chile un mes, documentándome. Hice la invasión de los indios mapuches hasta Frei. Después hice la "Historia Gráfica de la República Argentina", la parte que va desde 1825 hasta 1930, también a colores, en libro.

Martín. - ¿Por qué se volvió a dibujar "El Eternauta" existiendo ya la versión primera, que había realizado años antes Solano?

...el editor –Atlántida- vio lo de Solano y no le convenció, entonces quiso algo nuevo, que tampoco le convenció porque en el último número pidió disculpas a los lectores...

Martín. -¿Explica esto el que su versión de "El Eternauta" esté resumida respecto de la de Solano o fue algo ya previsto inicialmente por Oesterheld?

...no, él no la pensó resumir, porque Oesterheld es un guionista, es decir, es un cuentista excepcional, pero no es guionista; con él hay que hacerlo todo, hay que cortar, hay que hacer una cosa distinta de lo que él da; él escribe mucho y no se da cuenta que no, que no se puede escribir tanto. "El Eternauta" tiene textos y textos, demasiados, y él prolongaba la historia; entonces yo decidí cortarla, porque si no, iba a acabar siendo muy pesada. No es una cosa lograda "El Eternauta"...

García. – A mí, aunque "Mort Cinder" me parece más logrado, me gustan muchas cosas en "El Eternauta". Lo que me gusta es el intento de variar la técnica con esos fregados que haces, esos barridos..., ese constante experimentar que hay.

Giménez. – Precisamente una cosa muy buen que tú has tenido es que siempre, en cada trabajo tuyo, le ibas incorporando una técnica nueva, más evolucionada.

...después de todo esto es cuando decidí volver a dibujar historieta en forma permanente...

García. – Sí, hemos visto cosas tuyas en el **Corriere dei Piccoli.**

...sí, eso es el puchero. El drama de todo dibujante es tener que ganarse la vida dibujando, eso lo sabe cualquier chico que comienza y lo sabe el profesional más viejo, porque el dibujo termina haciéndose oficio, que es lo que nunca debería hacerse. Por eso yo prefiero hacer una atrocidad como hago para el Corriere**, aunque dibujando con honestidad. Yo no soy dibujante con vergüenza, por eso prefiero hacer estos trabajos, que me permiten vivir y hacer las cosas que pueden salvarme. También, después de "El Eternauta", hace un par de años dibujé en libro y en colaboración con otros autores, la historia de Evita, que no se vendió ni un ejemplar.**

García. - ¿Pintas?, ¿te gusta pintar?

...sí, es lo que más me gusta, pero ya no lo hago más.

Martín. - ¿Por qué esa afirmación tan tajante si es lo más le gusta?

...porque, aunque es lo que más me gusta, no me interesa comunicarme a través de la pintura. Ahora estoy haciendo toda la saga de Lovercraft, la adaptación a la historieta de los cuentos de "Los Mitos de Cthulhu", y estoy haciendo unas experiencias así... que no sé hasta que punto pueden ser totales.

Giménez. – La adaptación del guión, ¿te la haces tú mismo?

...en algunos sí, en otros no. Pero he buscado gente que no tenga nada que ver con la historieta, porque un guionista, digamos profesional, en un momento dado pierde de vista las profundidades del tema y cae en la

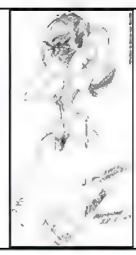
repetición, en el oficio; entonces estoy haciéndolo con un muchacho muy joven; él hace la adaptación, yo hago el montaje. Tengo ya acabados tres episodios, 37 páginas, y todos con técnicas distintas; la verdad, es muy libre, porque si no sería un folletín, claro que es bastante complejo para hacer. Entonces he tenido que recurrir a técnicas que no son muy habituales, no con el afán de aparecer original, sino porque si no, no puedo expresarme, pero o dibujo como lo hago y al que le guste mi dibujo que lo compre, o no dibujo; no me interesa si mi trabajo necesita seis películas y cuesta dos millones de pesos el reproducirlo. Ya aparecerá el editor, aparece para cada obra...

Pero hay que decir que lo más acabado de mi obra es "Mort Cinder", a lo mejor lo sigo, voy a intentarlo, aunque no sé si podré llegar a eso, ¿no? No es por no hacerlo, sino porque no sé si podré hacerlo con esa sinceridad... o ya es una etapa quemada de mi vida... »

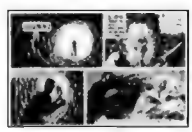
[leer el siguiente cuerpo de la entrevista]

GALERÍA DE IMÁGENES

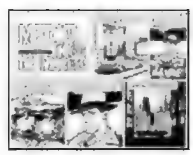
Portada de *Bang!* # 10



Autocaricatura de Breccia



Viñetas de *Sherlock Time*



Historieta aneja a la entrevista

[Transcripción de **J. Mora Bordel** para *Tebeosfera* 021005] [Este documento se transcribe con el permiso de su editor y autor, **A. Martín**]

▲

ISSN: 1579-2811

UN AUTOR DE HOY: ALBERTO BRECCIA.

"BRECCIA o EL PROFESIONAL". Entrevista practicada por Antonio Martín, Carlos Giménez y Luis García en mayo de 1973, luego publicada en *Bang!* # 11, pp. 55-56.

[Primera página de la entrevista. *Bang!* # 11, p. 55. La imagen superior derecha es una fotografía de Breccia © 1973 **L. García**]

[leer el cuerpo anterior de la entrevista practicada a Breccia]

BRECCIA o EL PROFESIONAL.

Ahora que el lector español ya conoce «Mort Cinder» -o ¿sería mejor decir que conoce una versión a la española dado el número de viñetas ampliadas o acortadas, cambios de ritmo y diversas alteraciones a que la editorial española ha sometido, **sin presión alguna,** las primeras entregas de este material...?- nuevamente volvemos a Breccia para reproducir aquellos textos que, grabados hace meses, reflejan sus opiniones y las de otros profesionales en torno a algunos de los problemas que hoy afectan al dibujante.

Martin. – A través de las revistas argentinas que ahora llegan a España, las de la Editorial Columba, estamos conociendo un gran número de nombres de la historieta argentina que nos suenan a nuevos, supone esto un renacer de la historieta argentina a través de nuevos autores?

Breccia. – Allá hay muchachos muy jóvenes, muy auténticos en general, que cobran muy poco y necesitan tener otro trabajo para vivir, pero dibujan porque tienen un enorme amor por el dibujo y por ello se someten a las condiciones de los editores. Es la juventud que está muy interesada por lo que se hace de nuevo en la historieta. Pero existe un problema sobre el que ya se ha llamado la atención y es que los dibujantes más representativos ya no dibujan para Argentina, puesto que no hay un mercado interior que pueda absorverlos... [sic]

Giménez. - Lo que yo pienso por estas revistas argentinas que nos están llegando es que el público, igual que aquí, debe estar muy acostumbrado a un tipo muy concreto de historieta y prácticamente con eso se siente servido, le basta con comprar cada semana su tebeo de toda la vida, con las mismas historias de siempre. Historias que por lo que he podido ver son muy de derechas, muy establecidas, siempre dentro de una misma línea...

...Sí, no hay inquietudes. No se le han despertado inquietudes al público, y así, cuando alguien intenta hacer algo nuevo, antes por lo menos, era un tipo que estaba jodiendo... Ese fue mi sambenito eterno. Es mi caso y el de un montón de dibujantes que no se conformaban con hacer siempre lo mismo. pero ahora parece que la juventud se ha cansado de lo de todos los días y eso ya no lo quiere más, patea contra todo eso. Y es esto lo que está obligando a hacer una historieta nueva, porque no es mérito de los dibujantes, yo pienso que el dibujante se pone al servicio de lo que el público exige y de la calidad.

Martin. - Según esto ¿cuál es la situación de los grandes profesionales, argentinos o no, que hace veinte y diez años vivían y trabajaban allí?

...Creo que Motini tiene un conjunto de bossa nova, él era un gordo mulato al que le gustaba tocar el tamboril y las niñas jovencitas y cazar jabalíes. Un tipo muy auténtico. Se fue, creo, a Brasil y tiene un conjunto, no dibuja ya más y es lástima porque era un humorista genial. Arturo del Castillo creo que está en España. Bataglia se fue a los Estados Unidos y no supimos más de él... Moliterni dibuja para Inglaterra. Carlos Freixas y Hugo Pratt se volvieron para Europa. Gómez está en Argentina. Cozzi se volvió para acá...

Martin. – Pero ¿cómo se ha podido llegar a esto, si en Argentina, en los años 40 y 50, había un momento tan floreciente de revistas, autores, público? ¿Cómo se ha podido venir todo abajo?

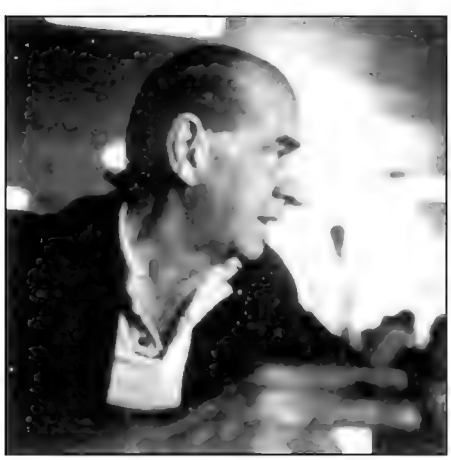
...El principal culpable fue Europa. En aquellos momentos el mercado europeo deslumbró un poco a los dibujajntes [sic] **argentinos con su paga, que era poca pero muy superior a lo que se podía cobrar en Argentina, y eso hizo que de pronto, en quince días, los mejores dibujantes dejaran de trabajar para la Argentina. Y eso fue un error, porque ninguno hizo nada en Europa -no hablo ya de Pratt, que es europeo, pero Roux...!-. La mayoría se limitaron a cobrar tanto por página y vender todos sus derechos, con lo que el mercado argentino ha quedado de cara a Europa.**

Giménez. – Entonces, ¿cuál es el momento actual de la historieta argentina?

...No pasará nada. No puede pasar nada. Cuando alguien vale se va, porque allí no hay mercado, ten en cuenta que por una página te pagan allá 300 pesos, cuando una caja de cigarrillos te vale ya los 300 pesos.

Giménez. – Sí, hay que comenzar por resolver el subdesarrollo que el dibujante padece en países como Argentina o España, donde hay muchos dibujantes y bastantes son buenos, que hacen un trabajo que produce dinero. Se trata de comenzar planteando los derechos del autor o sea el derecho legal a tener tu trabajo en tus propias manos y no permitir que nos sigan timando los que comercian con él. Tenemos que tener cogidas las riendas de nuestro propio trabajo, no puede seguir ocurriendo lo que ahora, que cuando vas a ofrecer directamente tu trabajo a un editor éste tiene el material tuyo, de agencia, mucho más barato, con lo que tú mismo estás compitiendo en contra tuya. Y así ha ocurrido que nunca hemos tenido lo que era nuestro, el trabajo.

...Es el mismo caso que si planteamos esto respecto a los dibujantes argentinos. Se publican allí los dibujos de Víctor de la Fuente o de Giménez o cualquier otro dibujante español de calidad, y ellos ¿qué saben de lo que pasa en Argentina?, y al no saberlo están contribuyendo a que los precios bajen en el mercado argentino para los dibujantes de allá. Al no tener conciencia de sus derechos malogran también la labor de otros profesionales.



Giménez. – Pero ahora el dibujante toma ya conciencia de que esto se acabó, de que tiene que acabarse. Aunque hay aún muchos dibujantes españoles que no están convencido, que tienen miedo a cambiar porque están adaptados al sistema antiguo.

...Un camino sería que el dibujante no vendiera barato, para así no malear el mercado, y no hacer la competencia a los dibujantes de otro país.

García. – ¿Cómo llevar entonces la comercialización del trabajo?

...Yo tengo mi agente, que es un representante de mi trabajo, al cual yo doy la representación de mis derechos para que los comercialice. El discute

las condiciones con los editores, va y viene, conoce el ambiente, y yo mientras puedo dibujar. Se establece un contrato y mi agente me lo presenta para ver si estoy de acuerdo, después el cobra un porcentaje.

Giménez. – Hay que ir a una organización de todo esto. Ya basta de que nos consideren unos chavalitos, medio tontos, que saben dibujar y hacen cosas muy monas.

...Es que hay un error básico en todo esto. El dibujante se cree un intelectual y no sabe que es un trabajador. Yo admiro mucho más y respeto mucho más a un plomero que va a casa a cambiarme el grifo y me dice «mire usted esto vale 5.000 pesos y si no le gusta llame a otro». Y yo le digo, sí señor, cámbieme el grifo por favor. A un dibujante lo llaman de una editorial, lo hacen esperar cinco días, le pagan cuando quieren y lo basurean, y el dibujante se aguanta, porque está en el nivel del intelectual, el hombre que no discute precios. Peor el dibujante ha de ser un trabajador en el momento de los precios, después será artista.

Giménez. - Y a ello hay que sumar el cómo os consideran socialmente. Nos creen atrasaditos mentales que trabajan para atrasaditos mentales, y nadie parece darse cuenta de que la historieta es una cosa de la que se hacen tiradas muy grandes y que la lee mucha gente y que sea buena o mala la historieta tiene una gran trascendencia. Se lee más que la novela. pero un señor novelista es un gran autor y un dibujante de historietas no es nadie. hagamos una crítica de nuestro trabajo, sepamos qué estamos dibujando, qué estamos contando, porqué y para qué. porque si decimos que los falangistas son muy buenos les estamos haciendo publicidad a los falangistas, mientras que si hacemos una historieta en la que los falangistas son muy malos lees estamos combatiendo. Situemos en qué punto estamos nosotros como autores y desde ahí actuemos. Qué contamos y a quién se lo contamos, porque desde luego estamos influyendo, semana tras semana, en millares., en millones de personas...

[Trascripción de **Manuel Barrero** para *Tebeosfera* 021005] [Este documento se transcribe con el permiso de su editor y autor, **A. Martín**]

MESÓN, Javier (2001): "RUEDA DE PRENSA DE JOAQUÍN LAVADO 'QUINO'", en el *website* sobre historieta y humor *elcoleccionista.dk3.com*, edición ya no disponible en la red (primer semestre, 2002)

[Imagen: Fotografía de Quino atendiendo a los medios en Alcalá de Henares en 2001]

«- Quino sobre Mafalda:

La tira que ya llevaba 10 años haciéndola y que yo pensaba que comenzaba a repetirme y me parecía poco honesto hacia mis lectores seguir haciendo. Yo no quería que mi tira se transformara en esas tiras que uno lee por costumbre, pero no ya porque le interesen, creo que si hubiera continuado haciéndola, la gente diría uff!! este tío que pesado siempre con esta Mafalda protestando que el mundo funciona mal. Ya sabemos que el mundo funciona mal, entonces bueno preferí seguir con algo que llevo haciendo desde que empecé en el año 54, que son paginas de humor y que a uno le da mucha mas libertad. Porque cambia a cada semana la temática, los personajes y la libertad como todos sabemos es muy hermosa ¿no? y no estar atado a un personajes siempre que hay que estar al tanto de las medidas y le quita también a uno libertad en el trazo.
Por otra parte en la Argentina la situación empezaba ya a ponerse muy sangrienta... o Mafalda decía cosas que no me hubieran dejado publicar o debía efectivamente termine por irme de Argentina durante 3 años o sea que tampoco lo hubiera podido seguir haciendo dentro de la Argentina.
- Quino después del 11 de Septiembre:

Todavía no he tenido que ponerme a trabajar y estoy muy preocupado cuando tenga que enfrentarme, aunque para esto faltan.. dos semanas mas o menos, porque va a ser muy difícil ponerse a trabajar en este mundo tan distinto con esta guerra tan.. que no es una guerra que uno no sabe dónde esta el enemigo, por otra parte los supuestos amigos tampoco me gustan nada es muy rara la situación
-Más allá de esa indefinición. ¿Recuerda alguna tira de Mafalda que grafique la situación actual?
Como en este momento no porque esto ha venido a desconcertarnos a todos nos han bombardeado con unas imágenes que por lo menos yo no voy a poder sacármelas nunca mas de mi cabeza y que es muy recurrente en mi, o sea aún hoy me despierto a las 4 de la mañana y aparece este avión que se estrella contra una de las torres, eh, no se es muy desconcertante todo y es muy nuevo para uno, imaginarse... Además lo que a mi me parece inconcebible es como la gente que ha hecho estos atentados no ha tenido mas que echar mano al cine catástrofe que nos han inculcado los propios norteamericanos o sea que no ... y esto de que hayan llamado a guionistas de Hollywood para ver que pueden estar elucubrando los terroristas, me parece ya una cosa vamos que estamos metidos todos en un cómic si no fuera tan trágico hay cosas como para reírse dentro de la situación. Cada tira de Mafalda yo me tomaba unas cuatro horas para pensarla y 5 para dibujarla y entonces así de momento, a mi las cosas no se me ocurren así, por eso que hablar tampoco me gusta, no soy ingenioso para hacerlo.-¿Hasta que punto Manolito es una autocrítica? Es una autocrítica, bueno yo si tengo sangre española y me reconozco en algunas cosas. España siempre se caracteriza por tener cosas muy tiernas y muy crueles ¿no? y a veces en una misma persona se dan las dos cosas. Cómo por ejemplo Picasso ¿no? y cosas así, esto de ser o muy católicos o muy anticlericales, vamos sin términos medios es algo que lo reconozco yo mucho y en algunas torpezas para manejarme con algunas cosas también, y viéndote a ti también te pareces un poco a Manolito ¿no?

- ¿De qué invento le gustaría reírse hoy en día?

No sé... esta, esta... muestra de humor sobre los inventos me ha impresionado porque por ahí uno se da cuenta que hay unos inventos fantásticos y que han

durado poquísimo, como la maquina de escribir por ejemplo, que ha sido una cosa extraordinaria, y que yo mismo he caído en cosas como usar los telefonitos; que tanto los he criticado en mis dibujos y no es que me den risa los telefonitos pero me parece que se justifican en algunas circunstancias; O sea entiendo que un fontanero tenga que tener un telefonito. Si a mi se me esta inundando la casa quiero que el fontanero tenga un telefonito para llamarlo para que venga, pero estas señoras que uno luego ve en el supermercado, que llaman a su casa para ver si le faltan tomates o lechuga o no se son situaciones tan ridículas. Y sobre todo que veo que la gente no saluda a sus vecinos y se conecta con gente que... esto ya hablando de Internet y estas otras cosas ¿no?, es una situación que me preocupa, la falta de comunicación de la gente cercana y la facilidad con la que se conecta con gente muy lejana, eso me desconcierta mucho.

- El último trabajo:

Es un libro que se llama "esto no es todo", porque bueno es cierto que no es todo, yo en mi vida he hecho unas 20 mil paginas de humor y estas son 528 nada mas, porque en la época en que no habían fotocopiadoras, uno entregaba los originales, se han perdido muchísimas y este, pero creo que es una buena recopilación de mis temáticas preferidas ¿no? Y el libro como esta exposición, que se hace en estos momentos en Alcalá, tienen temas hilvanados unos con otros, no esta puestos al azar y el libro tiene un hilo que va enganchando unas ideas con otras y bueno...

- Usted se ha dibujado ha sí mismo sobre un taburete con un traje similar al de un presidiario. ¿Se psicoanaliza un poco?

Sí, la idea es esa, uno se siente un poco mas que un presidiario un mono de trabajo, porque cuando a uno le preguntan si se considera un artista yo siempre contesto un poco como Antonio Gades: uno es un obrero de lo que hace. Yo soy consciente de no tener una línea sensible, digamos como hay dibujantes que la tienen muchísimo, como Chumi Chumez por ejemplo. Es un dibujante al que yo admiro muchísimo, por su grafismo, porque realmente creo que él empezó pintando y termino haciendo ese tipo de humor; que muchos dibujantes intentamos al revés a cierta altura de nuestra carrera, nos da por decir y si yo me dedicara a la pintura y probamos. Y nos sale siempre muy mal y entonces me considero eso... un trabajador de lo que hago. Ponerlo en la portada es un poco expresar como me siento yo frente a mi mismo.-

- ¿Cómo ve la TV actual?

La TV actual bueno he, veo poquísima televisión, no veo casi nada, bueno por una especie de necesidad profesional he visto algún programa de Gran Hermano y esto y me parece una cosa horrorosa. Sobre todo porque a mí me gusta un tipo de cine, cine oriental o cine iraní, que le recomiendo las películas a los amigos y van a verla y me dicen: como me has recomendado esta película si no pasa nada es lentísima y luego se quedan viendo Gran Hermano, que realmente no pasa nada y es lentísimo. En serio y no sé, me desconcierta mucho eso y bueno como veo la Tv actual, ante un hecho como este del 11 de Septiembre; es una cosa es una cosa sorprendente. Yo pienso cuando los dibujantes podríamos lograr un efecto como este de esta repetición de la imagen del avión, que viene y se estrella contra la torre, la TV tiene una fuerza y una potencia cosa que la gráfica ¿no?...Vamos la tiene Goya, Velázquez, toda esa gente si, pero a nosotros nos cuesta un poquitín mas ser tan... llegar a ese grado de tensión expresiva ¿no?

- Sobre el premio Quevedos:

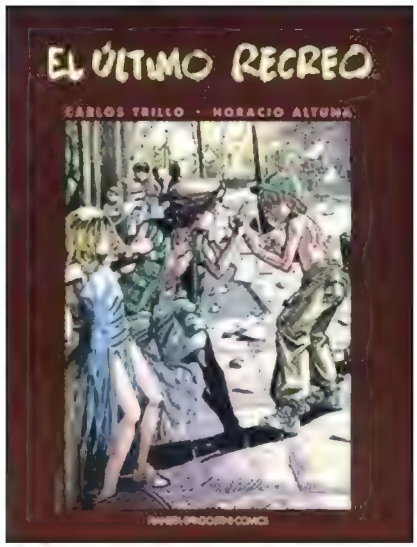
Nunca pensé en esto, nunca pensé que yo iba a publicar ni si quiera en Europa, yo no, mis expectativas cuando yo pensé en esto era llegar a ser ayudante de un buen dibujante de humor argentino y nada más ¿no? Esto a uno lo ha sorprendido mucho, encontrar que otros países se empiecen a interesar por uno y a publicar los dibujos y así aun hoy me sorprende.»

[Documento cedido por **Javier Mesón** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su editor y sin variar su contenido original.]

▲

ISSN: 1579-2811

ACCORSI, Andrés (1994): "Reportaje a Carlos Trillo", en *Comiqueando*, # 1, Comiqueando Press, Buenos Aires (V-1994)



[Una de las obras más recordadas de Trillo, *El último recreo*, en su edición segunda española de Planeta-DeAgostini. Imagen © 2002 **Horacio Altuna**]

«REPORTAJE A CARLOS TRILLO

por Andrés Accorsi

HOMBRE SERENO, SIMPATICO, INTELIGENTE Y SENSIBLE, CARLOS TRILLO ES UNA DE ESAS PERSONAS CON LAS QUE DA GUSTO SENTARSE A CHARLAR. EN ESTE DIALOGO, EL CREADOR DE TANTAS OBRAS MAESTRAS DEL COMIC ARGENTINO CUENTA VERDADES, OPINIONES Y PRIMICIAS CON LA LUCIDEZ QUE LO CARACTERIZA. UN LUJO.

AA: ¿Por qué no empieza contándome de qué se trata Cybersix y qué novedades tiene respecto de este personaje?

CT: Cybersix es un personaje que empezamos a producir con Carlos Meglia hace ya tres años, a pedido de la Eura, una editorial italiana. La idea del editor era armar un producto del que se pudiera hacer con una calidad aproximadamente buena, una historieta semanal autoconclusiva de 12 páginas. Empezamos a hacerlo, el personaje se convirtió en un éxito dentro de la revista..la Skorpio italiana..de modo tal que se independizó y comenzó a salir con ese formato italiano tan particular..el de Dylan Dog, Martin Mystére, Tex..en historias mensuales de 96 páginas. Una especie de libro monográfico con una sóla historia larguísima, por lo menos para nosotros, que nunca hacemos historias de 96 páginas. La revista independiente empezó a salir en forma mensual en Diciembre y, simultáneamente, seguimos con la semanal para la Skorpio hasta Julio de este año.

AA: ¿Cómo hace para tener tantas ideas y tantas historias con un sólo personaje?

CT: Todo se puede hacer...y se hace.¿Cómo hacen para hacer Dylan Dog o Tex hace cien años?

AA: Si, pero Tex es una porquería...

CT: Sabés que si les decís eso a los italianos, se ofenden. Para ellos es un gran clásico... es como Superman para los yankis. Ahora, si uno lo agarra en frío, sin ninguna historia personal... para uno es un western malo. Cybersix parece mejor porque es más moderno, no? Si con el tiempo, Dios lo quiera, Cybersix llega a ser como Tex, en duración, en éxito y eso, seguramente dentro de 40 años, un tipo de tu edad que lo mire va a decir "Esto es una cagada". Todo depende del momento, de qué recuerdos te trae. Si uno mira ahora ... qué sé yo, las que leía yo de pibe, Hora Cero, Misterix... vistas ahora son de una ingenuidad tal, que si las mira un chico acostumbrado a las mecánicas del comic actual, diría "Mirá las pelotudeces que leían los viejos". Pero para uno, esas cosas eran Gardel. Creo que uno las carga con su propia historia,también.

AA: Mas alla del mercado italiano...¿qué novedades hay para el público argentino, para el que conoció a Cybersix en esos tres números de Puertitas?

CT: Ahora estamos haciendo un número monográfico especial, dividido en tres partes de 32 páginas y lo vamos a sacar acá en un comic-book a color, con todos los chiches, coloreado por computadora por Meglia, muy lindo. Quedó un trabajo muy interesante...y vamos a probar. Para nosotros es un mercado nuevo. En realidad, hacemos todos estos experimentos con el comic en la Argentina porque

los materiales ya los tenemos. Yo creo que iniciar una aventura de sacar revistas de historietas basadas en el mercado local hoy por hoy es algo muy arduo. Las tiradas son muy chicas y...
AA: Lo pueden hacer los dos o tres que tienen una muy buena facturación en el exterior...
CT: Mmm, no sé...más que una buena facturación, una cantidad de material propio que ya tengas hecho. Si te tenés que sentar a producir el material y le calculás el costo por página, es muy difícil que puedas hacerlo sólo para una revistita que sale en Buenos Aires y vende 3000 ejemplares. La ecuación venta/ público/ autor/ costos y todo eso no te da nunca. Tenés que trabajar con costos muy bajos y te quedan revistas de una producción muy económica pero feas de ver...qué sé yo, El Tony, no es una revista linda de ver, a mi entender...o te ponés a hacer las cosas bien y no te alcanza el tiempo para parar la olla, no?
AA: Ahora que mencionó a El Tony...últimamente vi muchas cosas suyas en las revistas de Columba...¿Cómo es eso?
CT: Eso es porque les vendemos por una sóla publicación. Es material que tenemos por ahí, que hemos hecho para editores europeos y que están inéditos, que nunca pudimos publicar en Puertitas porque la revista es muy chica. Además, para lo que es el mercado, nos ofrecieron un precio muy razonable. Lo que yo no le vendería nunca ni a Columba ni a nadie es una cesión de derechos. Eso lo hemos hecho, con triste suerte, con Scutti, que se cansó de vender material al exterior y nunca pagó un mango. Esas cosas son tristes y uno, en definitiva, las hace por necesidad. ¿Tenés hambre? Entre eso y nada, mejor eso. Pero si podés elegir...
AA: ¿Vio el look renovado de las revistas de Columba?
CT: Si.
AA: ¿Qué le parece?
CT: No sé. No me parece nada. No sigo las revistas de Columba. No me parece que hayan cambiado mucho...o si?
AA: Si, cambiaron mucho. Casi demasiado. Tanto que el público, que está acostumbrado a otra cosa, se resiste a los cambios y les ha dado palos en las cartas de lectores con una violencia desmedida.
CT: Y, bueno...es razonable, no? Esto pasa siempre. Cuando sacás una revista, desarrollás una fórmula, que dura un tiempo que cada vez es más corto. Adoptás una fórmula y la seguís. Con el tiempo, mucha gente se aburre y se va. Entonces empezás vendiendo 300.000 ejemplares y un día te encontrás vendiendo 20.000. ¿Qué hacés? ¿Cambiás para conseguir nuevos mercados, en cuyo caso vas a perder a los 20.000 que evidentemente quieren leer eso que les estás dando, o te quedás con los 20.000 que al año siguiente van a ser 19, después 15, después 10 y terminás desapareciendo...? Y, es una disyuntiva muy difícil. Me parece que siempre se acuerdan tarde de hacer esas cosas, de tratar de seducir al lector. Al lector hay que seducirlo todos los meses, sino se desinteresa.
AA: Cambiando de tema... ¿Cómo fue el fin del Negro Blanco? No me cuente el final de la obra, sino la rosca ejecutiva del asunto.
CT: Nos echaron.
AA: ¿Por qué? ¿Salía muy caro hacer El Negro Blanco?
CT: No. Salía mucho más barato que lo que hay ahora.
AA: ¿Y cuál es la lógica, entonces, para cortar una tira relativamente barata y que tenía tanto gancho con el público?
CT: No sé. Eso tiene que ver con la jerarquía del diario. A mí me dijeron que no iba más y pasamos por caja. Así de fácil.
AA: ¿Le gusta la tira de Altuna?
CT: No sé, no la leo. Yo leía Clarín sólo por la tira, así que ahora que no sale más, leo Página/12. No estoy muy enterado.
AA: Parece que ahora que la editorial de Doeyo publica El Buscavidas, empieza una serie de revival de sus clásicos ochentescos...
CT: Si, van a publicar también El Husmeante.
AA: ¿Están conversando por alguna otra?
CT: No, pero ahora sale, y espero que llegue a Buenos Aires, un libro de un editor vasco que publica completa Cosecha Verde. Cosecha Verde fue hecha para salir en un libro de 124 páginas, no para salir publicada como lo hicimos en Puertitas, en entregas de 8 páginas durante un año y pico. No tiene gollete. Nadie entendió nada. Creo que nadie la leyó, siquiera. Al ser tan largo, cuesta seguirlo. Y es una historia que no tiene pensados chistes de "continuará". Uno, cuando hace una historieta con continuará, de alguna manera hace que al final de cada capítulo al tipo le caiga una bomba en la cabeza, como diciendo "No te pierdas el próximo número o lo lamentarás durante años!" (risas). Ese viejo truco se sigue haciendo.
AA: ¿Qué otras cosas suyas le gustaría ver recopiladas?

CT: Custer. Cuando hice Custer fue algo muy gracioso porque yo no sé hacer ciencia-ficción. Esa ciencia-ficción a la Alien o Flash Gordon, con cohetes, viajes espacieles y esas cosas, no me salen, no las siento para nada. Y Toutain, en su momento, quería que Bernet y yo hiciéramos juntos una historieta espacial. Al final hicimos Custer, que no tiene nada que ver. Bernet decía "Yo tampoco sé dibujar cohetes". O sea que si le hacíamos caso al editor, íbamos a hacer una porquería. Pero eso de que el editor te diga "Haceme una del Oeste" o "Necesito una con minas, una con tetas", sigue funcionando. Para un autor de historietas es muy difícil elegir qué querés hacer en cada momento. Excepto que estés en una situación privilegiada de Gran Estrella del Comic en algún mercadito de estos, no podés elegir mucho.
AA: Hablando de mercados y mercaditos...¿Por qué cree que a un trabajo como el suyo le cuesta tanto cuajar en el mercado yanki?
CT: Y..ofrecimos poco y nada. Publicaron un par de cosas..Alvar Mayor, Light & Bold... hemos vendido poco. Yo creo que el norteamericano es un mercado que se autoabastece. Un enorme mercado lleno de artistas personales que trabajan de cara a ese mercado. Tampoco ven películas europeas, allá. De lo que viene de afuera no ven casi nada. Y debe pasar lo mismo con el comic, no?
AA: El manga, por ejemplo, tiene muy buena entrada en EEUU...
CT: Pero los dos son imperios en acción. Los japoneses y los yankis se cagan a autazos y ya que estamos, a historietazos (risas). Se tiran con todo. Son imperios expansivos. Los demás no son imperios expansivos. ¿Qué haces trabajando en Viamonte y Maipú para llegar a la 5ta. Avenida? Es difícil.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

ISSN: 1579-2811

OSTUNI, Hernán y GARCÍA, Fernando (1994): "Hora Cero: Made in Argentina", en *Comiqueando*, # 3, Comiqueando Press, Buenos Aires (VI-1994)

[Imagen: Portada de *Hora Cero*, por **Hugo Pratt**]

«HORA CERO: Made in Argentina

Por Hernán Ostuni y Fernando García

Para hablar de esta mítica revista hay que remontarse a un poco antes de 1956, cuando Héctor G. Oesterheld, café de por medio, cambia figuritas con el editor Césare Civita, dejándole a Bull Rockett y llevándose al Sargento Kirk y a su dibujante (Hugo Pratt) a la aventura de una publicación.

NACE FRONTERA

"Tenía la idea de sacar unos libritos, de aprovechar el nombre y el prestigio ganado con los guiones y los personajes. En principio quería sacar novelas de Kirk y Rockett. Anduvieron bien y el editor propuso que sacáramos una revista".(H.G.O.)

El sello editorial que albergó a esta colección de libritos y más tarde a las revistas, fue la editorial Frontera, cuyo inseparable logo (el indio oteando el horizonte) fue obra del gran Joao Montini. Corría el año 1956.

EL ORIGEN DE UN NOMBRE

Luego de la propuesta del editor y de una charla (con asado incluído) se decide la creación de las dos primeras revistas de la editorial: Frontera, que nace primero, y Hora Cero. Al respecto de esta última, Pablo "Indio" Pereyra (jefe de arte) cuenta: "Se propuso ponerle de nombre Ataque o Combate. Yo propuse Hora Cero. Me parecía que la Hora Cero es el comienzo de la guerra moderna, la cuenta regresiva para lanzarse a la aventura".

En Mayo de 1957 aparece el No.1 de Hora Cero Mensual. El éxito le sonríe y a los pocos meses, el 4 de Septiembre del mismo año aparece el primer Suplemento Semanal de Hora Cero, que duró hasta el No.116, de Noviembre de 1959. El 1958 aparece Hora Cero Extra, primero bimestral, luego quincenal y finalmente mensual.

LOS PERSONAJES

Son tantos y tan importantes, que sólo haremos una somera mención. Estaban Ernie Pike, aquel corresponsal de las humanas historias de guerra y su hermano Buster; Rolo el marciano adoptivo, que sirvió de gérmen para El Eternauta, la mejor historia jamás contada; Sherlock Time, el detective de lo oculto; el papillonesco Cayena; Randall; Amapola Negra, etcétera, etcétera. Y entre los dibujantes se destacaban Hugo Pratt, Solano López, Alberto Breccia, Arturo del Castillo y, más tarde, los primeros trabajos de José Muñoz, Leo Durañona, Juan Giménez y tantos otros. ¿Qué más se le puede pedir a una publicación?

EL CIELO Y EL INFIERNO

El final de la época dorada de Frontera es incomprensible a los ojos del lector, porque llega justamente en el momento de gloria de la editorial. HGO cuenta "El imprentero hacía una edición clandestina, que vendía por su cuenta. Nosotros oficialmente llegamos a una venta alta, que era de 80 a 90.000 ejemplares y encima el imprentero, muy astuto, nos iba endeudando cada vez más. La venta alcanzaba para pagar, pero no tanto". Por su parte, Pereyra recuerda que HGO había sacado una revista (Papito nos cuenta, Mamita nos cuenta) que, a pesar de estar muy bien hecha, fue un rotundo fracaso que contribuyó aún más al deterioro

de la editorial. Con la decadencia vino el éxodo de los más importantes dibujantes: Pratt, Breccia y Solano López comienzan a trabajar para el exterior. La Editorial Ramírez se queda con los títulos de Frontera por falta de pago en 1961 y más tarde, a fines del '62 son vendidos a Vea y Lea. Finalmente Hora Cero cierra sus puertas en 1963, con el No.77 de Hora Cero Extra.
En 1990, Ediciones de la Urraca relanza el título a manera de homenaje, pero el intento dura sólo seis números.
Hora Cero: Nombre mítico y paradójico que marca el principio y el fin de la edad dorada de la aventura argentina.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su editor y sin variar su contenido.]

ACCORSI, Andrés (1994): "Reportajes. Robid Wood", en *Comiqueando*, # 3, Comiqueando Press, Buenos Aires (VII-1994)

[Imagen: Portada del primer volumen de la edición italiana de *Dago*, de **Salinas**]

«REPORTAJES

por Andrés Accorsi

NACIO EN PARAGUAY HACE 50 AÑOS Y ESCRIBE COMICS HACE 25. FUE KARATEKA, MOCHILERO, OBRERO, ATLETA, PARACAIDISTA Y EXPLORADOR. HABLA INGLES, ITALIANO, FRANCES, ESPAÑOL, PORTUGUES Y DANES. ES EL CREADOR DE NIPPUR, DAGO, SAVARESE, PEPE SANCHEZ, GILGAMESH Y MARK, ENTRE MUCHOS OTROS. SU ESTILO DE ESCRIBIR HISTORIETAS LO CONVIRTIO EN UN REFERENTE OBLIGADO EN EL GENERO. TRAS RECORRER EL MUNDO EN BUSCA DE AVENTURAS, HOY VIVE CON SU MUJER Y SUS HIJOS EN DINAMARCA. GUIONISTA PROLIFICO, EXITOSO E INFLUYENTE COMO POCOS, ROBIN WOOD SE SIENTE EN SU MEJOR MOMENTO.

AA: Para empezar, tengo algunos datos sobre usted, datos más bien curiosos, que me gustaría que me refutara o me confirmara. Tengo entendido que usted tiene un entrenamiento intensivo en artes marciales. ¿Puede ser?

RW: Si, soy cinturón negro de karate segundo dan. He estado haciéndolo durante 20 años, he sido competidor internacional en el equipo suizo, he competido durante siete años. También soy experto en las armas de las artes marciales, sai, nunchaku...y sigo practicando hoy en día.

AA: También tengo entendido que de los guionistas que hicieron carrera en Argentina, usted fue el que logró mayor repercusión en Europa...

RW: No, somos dos. Carlos Trillo y yo. Somos los dos que hemos hecho más carrera.

AA: ¿Quién hizo más guita?

RW: Eso no lo sé. No sé cómo le ha ido a Trillo. Yo he hecho mucho dinero. Supongo que Trillo también.

AA: Aparte de Argentina, ¿qué países son su fuerte?

RW: Italia. Italia es el mayor. En este momento, se podría decir que Italia es más mi fuerte que Argentina. Estoy trabajando más ahí que aquí. Y después publiqué en España, donde me invitaron a hacer uno de los libros de la colección del Quinto Centenario, también había trabajado junto a Raúl de la Torre en guiones para películas y mi serie Helena, que salía en Intervalo, se llegó a hacer en televisión, en Italia.

AA: Entre el material que está preparando para Italia, tengo entendido que hay una serie con Juan Zanotto...

RW: Efectivamente. Con Juan yo había hablado de trabajo hace muchos años, porque me gusta mucho lo suyo, pero curiosamente nunca nos habíamos juntado. Pero ahora, hace poco, nos pusimos de acuerdo y largamos esta serie, Starlight.

AA: ¿Se sabe quién la va a publicar en Argentina?

RW: No, todavía no lo sé. Ahora estamos trabajando en la publicación en Europa y después veremos, negociación mediante, quién lo... Realmente, todo mi trabajo lo ha publicado la Editorial Columba.

ISSN: 1579-2811

AA: ¿Es cierto que Columba le debe 100.000 dólares?
RW: No. Hay una deuda, pero ni siquiera se acerca a eso. Lo que ha habido es una pequeña demora, pero no llega a eso ni por casualidad.
AA: ¿Qué opina de esta especie de Perestroika que hizo Columba en este último año?
RW: Bueno, en Columba suspendieron casi todas mis series, pero parece que tengo que empezarlas otra vez, porque el público no ha aceptado no el cambio, sino el cambio brutal de un tipo de mercadería a otra, sin proceso de acomodamiento, sin educación del público.
AA: ¿Yo estoy loco, o usted dijo "mercadería" en vez de "historieta"?
RW: Mercadería. Dije mercadería.
AA: ¿Esto se parece a mercadería? ¿Se lo puede considerar mercadería?
RW: Nosotros mercamos. El verbo es mercar, que significa entregar algo a cambio de otra cosa. Yo amo a mi trabajo, lo considero un arte. Aparte de ser un arte y aparte de ser lo que es, también es mercadería. No tengamos miedo de las palabras. Es algo que se vende. Y si no se vende, quiere decir que hay algo que no está bien. Es como la vieja historia del escritor que no vende y acusa al público de no entenderlo. Eso es cómodo. La función de un artista es crear, pero también es vender. A menos, por supuesto, que lo haga sólo para sí mismo.
AA: ¿Usted para quién lo hace?
RW: Hago mucho para mí mismo y hago otras cosas comercialmente.
AA: ¿Se podría decir que durante estos 25 años desarrolló una fórmula para ecribir?
RW: No. Es instintivo. Yo no razono ni planeo mi trabajo, a tal punto que hoy en día sigo trabajando con cuadernos y biromes. Nunca he podido crear con máquinas o computadoras. Mi trabajo después se pasa a máquina en computadora, pero yo trabajo a mano. Así sale fluído. He probado con máquinas de escribir, grabando e incluso dictando, pero no. En todos estos años sigue siendo así. Todo lo que necesito es un cuaderno y una birome. Lo único es que soy maniático y tienen que ser un cuaderno y una birome en especial. Ese es mi material de trabajo.
AA: Usted tiene la ventaja de ser un autor muy prolífico. De eso se desprenden dos preguntas. Por un lado: ¿Cuál fue el máximo de series que llegó a estar produciendo al mismo tiempo?
RW: Alrededor de 18 o 20.
AA: ¿Se puede tener la cabeza en 18 personajes al mismo tiempo?
RW: Yo puedo. No es fácil, pero yo puedo. En este momento tengo unas 10 o 12. Siempre he mantenido esa cantidad en los últimos años. 10 series, 12 series...
AA: Y relacionado también con su volúmen de producción: ¿Usted mete mano en todo lo que firma? Es una especie de mito que anda por ahí, que Robin Wood en realidad son siete u ocho...
RW: Si, si. En el correo de lectores de las revistas italianas donde trabajo, cada mes hay una carta donde piden que se aclare el fenómeno Wood, porque dicen "nadie puede producir tanto y tan diferente". Y hay un mito de que hay una compañía Robin Wood, pero no. Yo trabajo solo. Alguna vez, en otra época, cuando fundamos el estudio Nippur 4 para producir historietas aquí, trabajé con ayudantes. La idea era que ellos escribieran el guión y yo lo retocara. Pero no resultó, porque yo terminaba leyendo el guión y re-escribiéndolo todo. Al final, de la idea original no quedaba nada. Eso es lo máximo a lo que llegué. Además, la idea era que la Editorial Columba me daba a estos muchachos para que ellos se fueran curtiendo, aprendiendo los trucos, etcétera. Pero yo no tengo trucos. Este es el problema. No les podía enseñar porque yo no tengo una técnica. Yo me siento y me sale de un tirón y nada más. Es muy raro que yo corrija mis guiones. Muy raro. No hay una técnica, no hay un armado en el cual yo me baso. Mis guiones son completamente instintivos. Entonces no puedo enseñar. El instinto no se enseña. Pero bueno... es algo muy común que me pregunten si hay una compañía de creación de historietas donde Robin Wood es simplemente el nombre. Incluso han mandado felicitaciones para ese grupo de escritores que trabaja con el seudónimo de Robin Wood (risas). Es una pregunta muy común, pero no. Yo trabajo solo.
AA: Respecto de la diversidad de temas y épocas que abarcan sus historietas, recuerdo que una vez un amigo que leía mucho su obra, decía que más de una vez había encontrado una historia...digamos de Nippur, que se parecía mucho, excepto en la ambientación, a una que había leído ..póngale, en Savarese. ¿Se da eso de repetir una misma trama en distintas ambientaciones?
RW: Si, si, se da. Tenés que tener en cuenta que yo trabajé durante muchos años para una producción de masa. Y la producción de masa se dibujaba a toda velocidad. Y de repente hay una historia que escribís, que te gustó. Es una idea hermosa, interesante. La escribís y luego la ves dibujada...para la mierda. No es que sea culpa del dibujante, porque por ahí el tipo tiene que hacer seis historietas

por mes. Y en tu mente, vos estás viendo esa idea dibujada con todos los chiches. Y un día, hacés otra serie con un dibujante mejor. Y no podés resistir la tentación de que esa buena idea que en tu opinión quedó desperdiciada, se haga otra vez para verla bien dibujada. Pero no es muy común. Y no es una técnica. No es premeditado. Ocurre. Como te decía, yo trabajo por instinto y a veces pueden ocurrir cosas así. Pero no hay un archivo de donde sacar ideas. Ocurre.
AA: ¿Cómo ve al mercado del comic? ¿Para dónde le parece que va la cosa?
RW: Creo que en los últimos años la historieta ha crecido y se ha diversificado. Yo ahora hago mi trabajo masivo, pero al mismo tiempo puedo darme lujos, como cuando hice con Alberto Salinas la vida de Drácula, el verdadero príncipe de Valatia, no el vampiro de Stoker. Ahora puedo hacer cosas como lo que estoy haciendo con Zanotto o lo que hago con Alcatena sobre leyendas irlandesas o la vida de Merlín. Ahora puedo dividir mi producción entre mi trabajo popular, masivo, y el trabajo al que yo llamo exquisito.
AA: ¿Por qué le parece que su obra no cuaja en Estados Unidos, que es un mercado tan grande para la historieta?
RW: Porque ellos tienen otro tipo de cultura historietística. La cultura historietística sudamericana y europea es muy diferente a la americana. En mi opinión, es superior. Hay una historieta mucho más evolucionada, mientras que la americana se basa simplemente en la producción masiva y en los superhéroes, en su mayor parte. Hay excepciones, pero la gran masa es eso. Es un trabajo hecho por grandes compañías, no hay un individuo. El individuo no existe. Son docenas de dibujantes y guionistas concentrados en un personaje.
AA: ¿Cómo ve a Japón como mercado para este tipo de cosas?
RW: Japón tiene una producción historietística monstruosa. Nunca podríamos competir con ellos. Primero porque tienen artistas muy buenos, tienen una producción colosal y es un mercado muy, muy cerrado. Aparte tienen una cultura diferente y un sistema de producción de historietas diferente. Es un mercado fantástico, pero precisamente por eso lo tienen dominado ellos. Tienen todo, ganan millones, los guionistas allá son gente muy rica. Está muy bien, pero es la ciudad prohibida. Ni los americanos pueden entrar ahí.
AA: Y el mercado argentino, ¿cómo lo ve?
RW: Acá hay un gran mercado, lo que pasa es que ha sido muy mal manejado. Este último giro de Columba ha sido, en mi opinión, un disparate total. Es algo que todavía no consigo entender cómo lo han hecho. Se puede ir agregando, cambiando, pero todo tiene que ser un proceso paulatino. No se puede cambiar todo de un día para el otro como hizo Columba. Además, han convertido a las revistas de Columba en algo más bien parecido a Fierro.

AA: ¿Le parece? Para mi se parecen mucho mas a Skorpio que a Fierro.
RW: O a la Skorpio, digamos...
AA: Pero convengamos en que hay una diferencia enorme entre Fierro y Skorpio.
RW: Mmm...si. Entonces digamos que se parece más a Skorpio. Y Skorpio es una revista de pequeña tirada. Y esto fue hecho un poco con el juicio de la Capital. El gran público de Columba no está en la Capital, sino en el Interior. Esa es la gran masa. Y el cambio es totalmente ilógico. Le pusieron muy buen papel, todo muy lindo, pero las revistas son muy caras. Siete dólares es caro hasta en Europa.
AA: Además, parece que la respuesta del público fue sumamente hostil.
RW: Totalmente hostil. Furiosa, directamente. Y las ventas bajaron espantosamente. El que compra la revista...es como si se sintiera estafado. Eso no es lo que ellos compraban. Compraron una cosa y, de un día para el otro, recibieron otra. Les dieron otro producto, que será todo lo bueno que quieras, pero no es el producto que ellos querían. Y por eso lo que yo critico es que se haya hecho un corte brutal de un día para el otro. Habría que ir filtrando el nuevo material, que es muy bueno, pero conservando las fuentes de popularidad y las fuentes de venta. Y no cerrar todo y largar todo el material nuevo, para el cual el público no estaba preparado...
AA: Yo tengo entendido, medio a partir de rumores, que Columba se decidió a hacer los cambios y a romper con el esquema tradicional en un intento por parar una baja en las ventas que se venía haciendo muy evidente en los últimos años...
RW: Los cambios materiales de las revistas eran necesarios. Necesitaban un cambio, una mejoría. Lo que no necesitaban era un cambio así, del 1000%. Necesitaban que la casa fuera repintada, arreglada, mejorada, etc. No necesitaban tirar la casa abajo y levantar otra. Eso es lo que se debió haber hecho, en mi

modesta opinión. Cada cual maneja sus cosas, pero de una baja paulatina en las ventas, pasamos de repente a una hecatombe. Esa no es la idea. Esa no es la lógica.
AA: Cambiando de tema...¿sigue leyendo historietas?
RW: Si, si. Yo leo todo. Revistas, libros, historietas, la Biblia... no soy religioso pero me encanta leerla.
AA: ¿Qué guionistas más jóvenes que usted lo emocionan?
RW: Honestamente...ninguno. No. A mí, por ejemplo, me fascinaba Goscinny. Lucky Luke y Asterix me parecen obras maestras. Me gusta Hugo Pratt como guionista. Es un buen guionista. Me gusta Eleuteri Serpieri, que además es un dibujante genial.
AA: Como guionista...¿cómo se siente trabajando en un medio orientado mayoritariamente a lo visual?
RW: Bueno, yo fui dibujante. Lamentablemente fui un dibujante... correcto. No brillante, no muy bueno. Un dibujante mediocre. Yo quería ser dibujante de historietas. Hasta hoy en día, Presa, de Columba, sigue teniendo la única historieta que dibujé en mi vida, que me la rechazaron, pero él se la guardó. Y como dice él, hoy en día es un objeto de colección, así que se niega absolutamente a devolvérmela. Yo le mandé amenazas, de todo... pero no. Se la guardó. (risas) Es un amigo, Presa. Y... yo visualizo lo que escribo mientras los escribo. Creo que es uno de los secretos de mi resultado. Yo cuando escribo, estoy viendo en mi cabeza el cuadro dibujado. Y el que sigue y el que sigue. Estoy viéndolo rápidamente, a toda velocidad, ya dibujado. Así que para mí, es perfecto. Es como ir dibujando al mismo tiempo. Lo malo es que muchas veces ocurre también que esa visualización me hace sufrir después, cuando lo veo dibujado. Porque, claro, a lo mejor los resultados no están a la altura de mis expectativas.
AA: ¿Qué dibujantes no lo defraudaron nunca?
RW: Alcatena...con Zanotto recién empezamos, pero...Carlos Vogt...hay unos cuantos. Y no hablemos de defraudar. Hablemos de muchachos que han estado atrapados en una mecánica de trabajo que no les permitía hacer todo lo que podrían haber hecho. Por ahí tenían que hacer una historieta en una semana y entonces no se les puede pedir nada del otro mundo. No es una cuestión de defraudar.
AA: ¿Cuáles son sus dibujantes favoritos?
RW: En este momento, mis dibujantes favoritos son Zanotto, Alcatena, Carlitos Vogt, Lito Fernández, Alberto Salinas...
AA: Todos los tipos con los que trabaja...
RW: Si. Si no, no trabajaría con ellos.
AA: ¿No hay alguno que diga "Cómo me gusta este tipo, qué ganas de escribir una historia y que la dibuje él"?
RW: Si, si. Me gustaría tener a Hugo Pratt, a Serpieri, a Milo Manara... hay unos cuantos a los que les echaría mano con un garfio, si pudiera. Hay muchos. Pero ahí estamos en un nivel de artistas top y la mayor parte de ellos ya tienen su propio sistema y es raro que colaboren juntos, excepto en el caso de Manara y Pratt. Pero yo llego agarrar a uno de esos y lo encadeno al suelo y no lo dejo ir hasta que no me haya hecho un libro.
AA: Para ir terminando, cuénteme un poquito de qué se trata Starlight...
RW: Starlight es una saga de basureros del espacio. Los basureros son un lumpen, viven separados del resto de la Humanidad. Walker, el protagonista, acaba de salir de la cárcel. El mundo está regido por compañías comerciales, dado el fracaso de los políticos. Africa es un desierto. Hay planetas-prisión. La radiación de basura ha creado mutaciones y seres nuevos. Hay mundo-basural donde viven sólo niños, apartados del mundo adulto con el que están en guerra. Son muchos, muchos mundos paralelos.
AA: ¿Qué extensión le planea dar a la serie?
RW: Lo que vaya. Yo no planeo esas cosas. Lo largamos y vemos. Las sagas del Ulster tampoco tienen un límite, porque la historia de Cuchulain es infinita. Así que, vamos a ver. Por el momento, hacemos mini-sagas de tres capítulos. Y luego...luego veremos.
AA: ¿Sigue Martin Hell?
RW: Si, si. Ahora va a salir la revista Martin Hell y la revista Dago, también. 90 páginas cada una, con un sólo capítulo. Es el formato que ya probaron con Cybersix, que parece ser la nueva movida. Tengo la impresión de que este tipo de revistas es lo que va a traer el nuevo boom. Primero, porque para la editorial es muy comódo. En vez de estar peleando con siete u ocho historietas, con dibujantes que no entregan y demás, hay una revista, 90 páginas de un sólo personaje, que impresa en off-set blanco y negro, no es una revista cara. Y Dylan Dog vendió montañas, Cybersix creo que está vendiendo muy bien, así que, si estas revistas

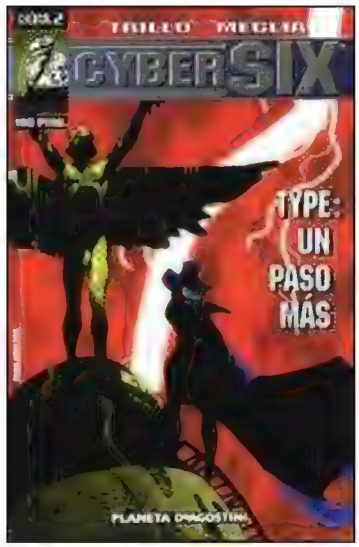
resultan, se va a acabar prácticamente el dibujante solitario y va a llegar el equipo. Creo que esa puede ser la próxima moda. Equipos de dibujantes trabajando con un personaje.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

ACCORSI, Andrés (1994): "Reportajes. Hoy: Carlos Meglia", en *Comiqueando*, # 6, Comiqueando Press, Buenos Aires (X-1994)



[Imagen: Portada de la edición española de *Cybersix*, de **Meglia**]

«REPORTAJES Hoy: CARLOS MEGLIA

por Andrés Accorsi

DESPUES DE UNA LARGA TRAYECTORIA EN LA HISTORIETA, LA ILUSTRACION Y EL DIBUJO ANIMADO, CARLOS MEGLIA SE QUEDO CON SU PRIMER AMOR. HOY VIVE JUNTO A CARLOS TRILLO EL EXITO INTERNACIONAL DE CYBERSIX Y EL RELANZAMIENTO DE IRISH COFFEE, OTRA DE SUS CREACIONES JUNTO AL GRAN GUIONISTA ARGENTINO. CON USTEDES, UNO DE LOS MEJORES DIBUJANTES QUE TIENE ESTE PAIS.

AA: Empezá presentándote. Contanos cuándo y dónde naciste, cómo te metiste en esto...

CM: Yo nací en Quilmes, en el año '57. Y ya a los 9 años entré en Bellas Artes. Mi vieja me vio condiciones. ¿Viste los viejos que dicen "Mi nene va a dibujar"? Y dijeron "Bueno, ya que a este chico le gusta dibujar, vamos a apoyarlo". Y me metieron en Dibujo Infantil, en Bellas Artes. Y ahí cursé hasta los 12, después hice preparatoria de Dibujo, siempre en Bellas Artes. Hice un curso de ilustración publicitaria, el Magisterio de Dibujo, de todo... salí de Bellas Artes a los 25 años y volví a los 28, a enseñar.

A los 17 años tuve una materia que era Historieta, que la daba Oswal. Y Oswal me llamó y me fui a trabajar con él, haciendo los fondos de Sansón y Meñique, para García Ferré. Después me puse a hacer fondos para sus historietas. El había tenido un lapso de unos seis años en los que no hizo historietas. Cuando retomó, dio la casualidad de que yo estaba al lado de él y me vino bárbaro. Me acuerdo que lo último que hice con él fueron los fondos de la Tercera Parte de El Eternauta. Además Oswal sabe un pedazo. No sabés lo que sabe ese tipo. Y se aprende mucho con él. Y ahí empezó mi carrera.

Después, a los 18 o 19 años, empecé a caminar. Me acuerdo que lo fui a ver a Cascioli y le vendí la ilustración para la promoción de El Péndulo y después hice las ilustraciones de los índices. Y mientras tanto, seguía colaborando con Oswal. Fui a Anteojito, donde nunca me compraron nada. Y después estuve en Record. Empecé haciendo La Biblia para los Niños con Horacio Domingues y algunas historietas. Pero era todo muy raro, muy extraño. Yo, por ejemplo, hacía historietas sin ganas. Lo hacía como un trabajo. Era la onda de no cortar la cadena. Ya me había metido y tenía que seguir. Pero no me gustaban ni los guiones... no me gustaba nada. Aparte te daban los guiones de tipos conocidos, pero yo no tenía oportunidad de charlar con los guionistas. Entonces hacía lo que se me cantaba. A mí me daban una historieta del Oeste y yo la llevaba al futuro, le metía cosas de Ciencia Ficción, hacía pinturas tipo al óleo en cartones... y después venian los guionistas y decían "Esto es lo que yo me había imaginado!" (risas) Claro! Y en el guión decía "Western". Y además en Record hice el Martín Fierro, el Quijote, un montón de cosas. Para esa época también había empezado a trabajar en Satiricón, en El Gráfico y en Billiken. Laburaba para cuatro revistas a la vez. Estuve así durante tres años, tres años y medio. Hacía ilustraciones, historietas, tapas, todo... y llegó un

momento en que no aguante más. Se me pudrió el cerebro. ¿Viste cuando ya no podes hacer más nada? Necesitaba una especie de instituto para recuperarme. Y justo me llamó Jaime Díaz, que necesitaba un fondista para un largometraje de dibujo animado. Y bueno, fui y me gustó mucho, me gustó la onda que había, porque era la época en que Jaime Díaz era bueno. Recién había venido de EEUU y estaba todo bárbaro. Avisé en todas las editoriales que por un tiempo no quería saber un carajo y estuve cuatro años ahí, con Jaime, haciendo fondos, haciendo lay-outs, haciendo intermedios... todo eso.
AA: ¿Qué dibujos animados de los que se hicieron acá tuvieron tu toque?
CM: Mirá, yo pintaba los fondos de Los Pitufos. Después hice los lay-outs de unos capítulos que están dando ahora en el Cartoon Network de Galtar y la Lanza Dorada. Esa serie era la competencia de He-Man, en aquella época y estuve casi un año haciendo los lay-outs. Allá, en EEEUU, era una serie bastante importante. Después hice Scooby-Doo, Los Picapiedras, los Snorks, los Supersónicos, los Superamigos... y bueno. Llegó el día en que yo estaba re-podrido del laburo. Claro, porque yo ya había hecho fondos, había hecho lay-outs, había hecho intermedios, la animación no me gustaba porque es un embole hacer animación, entonces le digo a Jaime "Me voy". Y me dice "¿Por qué? Si acá hay trabajo...".Y yo le digo "Yo acá aprendí a hacer de todo. Ya no me queda nada más por hacer. Me queda una sóla cosa, que es ser dueño del estudio, pero el dueño sos vos. Entonces me voy". Ya otra cosa no podía hacer. Entonces me fui y no tenía ningún tipo de laburo. No tenía nada.
Estamos hablando del año '86...y me quedé sin nada. Y me llamó Horacio Domingues, porque nos andabn buscando para encargarnos otra Biblia. Y empecé a hacer de vuelta La Biblia, que fue un laburo que duró casi un año y medio. Para ese entonces volví un tiempo a Billiken, pero como habían muchos kilombos internos agarré y me fui a la mierda. Y un día me entero de que Trillo está mandando material a Italia. Lo llamo por teléfono y me dice "¿Pero vos no estás trabajando con Alfredo (Scutti)?". Yo le digo "No, con Alfredo hace tiempo que no trabajo". La onda entre ellos era "No toques a este, yo no toco a aquel", una cuestión de no armar kilombo. Entonces lo voy a ver y me prepara un guión de ocho páginas, que terminó siendo el primer capítulo de Irish Coffee. Y yo estaba acostumbrado a trabajar para Alfrddo, que me decía "¿Por qué no lo hacés un poco más así?"...Me rompía las pelotas, me volvía loco (risas). Yo quería hacer otro tipo de cosas. Entonces Trillo me dice "Y, hacelo como quieras". Y ahí es como que me cagó. Porque al decirme "hacé lo que quieras"...yo tenía un montón de cosas en la cabeza. Hay que ver qué es lo que yo quería. Y estuve como dos meses dando vueltas, dando vueltas, mientras hacía tapas para Cordones Sueltos en Kapelusz y los fondos de otro dibujo animado, de una agencia de publicidad. Y al cuarto mes le lleve la historieta a Trillo. Y era rara, no se parecía a lo que él estaba haciendo. Y Carlos me dice "A mí me encanta". Y se la mandó a los tanos. Los tanos dijeron que sí, y desde entonces laburo con Trillo.
AA: ¿Qué historietas te cebaron de chico como para querer dedicarte a esto?

CM: Yo leía historietas desde muy chico. Era de esos grandes consumidores de historietas que tenía pilones...pilas y pilas de historietas. El primer tipo que me dijo que yo iba a hacer historietas fue Oswal. Porque yo llevaba los pilones de historietas y él me decía "Vos vas a dibujar historietas porque estás juntando. A vos te gusta la historieta". Y a mí en esa época me gustaba la ilustración. Ahora, lo que me motiva para dibujar historietas son los guiones. Yo no tenía suerte con los guionistas. Como te decía, cuando Alfredo me tiraba los guiones, para mí era un laburo más. ¿Viste cuando no te metés de lleno?. Pero cuando Carlos empezó a escribir especialmente para mí, la cosa cambió. Con Carlos pasa una cosa muy rara. Algunos dicen que Carlos y yo somos el equipo que mejor se lleva. Nosotros nos sentamos y las ideas salen solas. ¿Viste cuando coincide todo, todo, todo? Claro, porque tenemos las mismas inquietudes. En general, en nuestras historietas hay muchas cosas de cuando éramos chicos, tanto de Carlos como mías. Pero lo que más me motivó hacia la historieta fueron los guiones de Carlos.
AA: Nosotros sabemos que estás haciendo todos los meses unas 100 páginas de Cybersix...
CM: Más. Llegamos a hacer 250 páginas por mes de Cybersix.
AA: ¿Cómo da para tanto ese personaje? Si a vos te dicen "Se trata de una vampiro-androide-superhéroe-transexual", vos decís "Esto es una payasada". Es como decir "Tortuga Ninja Adolescente y Mutante". ¿Cómo se pasa de un concepto

tan bizarro a un producto tan exitoso, de tanta calidad y de tanta pasión por parte de ustedes?
CM: Porque el concepto, si bien se puede definir así, en cuatro palabras, es muy abierto. En Cybersix puede pasar cualquier cosa. Es la fantasía potenciada. Pueden parecer ángeles, demonios, fantasmas, muertos que resucitan, cualquier cosa. No hay límites, entendés? Desde el vamos, partimos de ideas básicas. La historia de Cyber, desde un principio, es como una historia bíblica. La matanza de los inocentes, uno que logra escapar y así. Y después, Carlos juega mucho con la telenovela. Cybersix es una historia de amor. Si te fijás, son todos desencuentros. Ella está enamorada de un tipo y el tipo está enamorado de ella, pero ella se tiene que disfrazar de tipo...es un kilombo constante. Y es todo muy abierto. Si partimos de la base de que es un ser cibernético creado, si el profesor que la creó se puede sacar el cerebro y meterlo en otro cuerpo, ahí ya tenés una pauta de las cosas que se pueden hacer. Se puede hacer cualquier cosa, se puede escribir cualquier tipo de historia con Cybersix. Podés hacer lo que se te cante. Eso es lo bueno. Además, en el primer año y medio, no sé cuántos personajes han aparecido, pero deben ser más de 200 personajes secundarios y todos son muy sólidos. Entonces vos tomás a cualquiera de esos personajes y sale una historia. Son todos bárbaros. Hay escritores, drogadictos, pendejos, cualquier cosa...
AA: Para hacer tantas páginas, obviamente se requiere el esfuerzo de un equipo. ¿Cómo te las arreglás con la gente que trabaja con vos?
CM: Mirá, en este momento debo tener unas 8 personas. El trabajo es muy simple. Yo estoy haciendo el mismo trabajo que se hace en dibujo animado. A cada persona se le da la plantilla de modelos, con Cyber de frente, de costado, de arriba, de abajo, de todos lados, para que no hayan problemas y lo mismo de todos los personajes. Se hace el lay-out. El tipo tiene que dibujar y pasar a tinta. Después se chequea, se corrigen cosas. Si aparecen nuevos personajes secundarios, se dibujan aparte. Generalmente yo diseño los personajes, salvo cuando son personajes muy boludos que aparecen una sóla vez. Los fondos parten de dos fondistas del estudio, que armaron los fondos de toda la ciudad. Hicimos grandes carpetas, que se les reparten a todos. Y tratamos de usar siempre los mismos fondos porque además, los guiones de Carlos lo permiten, porque tocan siempre los mismos lugares. Transcurre todo en una ciudad que ya tenemos dibujada. Del departamento de Cyber, por ejemplo, tenemos seis puntos de referencia vistos del exterior y cuatro o cinco del interior. Usamos mucho material de stock. En un principio a los dibujantes mucho no les gustaba, porque decían que era un ladrón, que esto, que lo otro. Pero lo mismo se hace en el dibujo animado. Y son cosas que los italianos no entienden. Cada vez que voy allá, me preguntan cómo hago, porque ellos todavia están acostumbrados a dibujar todo. No lo entienden.
AA: ¿Para cuánto le ves a Cybersix? A nivel éxito, parece que da para mucho. A nivel creación y onda tuya y de Carlos, ¿cómo la ves? Es algo fuerte, porque ya lleva varios años...
CM: Si. Se está publicando el libro 10 y nosotros estamos terminando el libro 26. Las críticas son fabulosas. Yo creo que va a dar para largo. Es una especie de Dylan Dog. A la gente le gusta. Además, al tener todo armadito, tanto Carlos como yo ya podemos darnos el lujo de pensar en otras cosas y de ponernos a trabajar en otras cosas.
AA: ¿Es cierto que vuelve Irish Coffee?
CM: Si, estamos haciendo capítulos semanales de 12 páginas pero sin el equipo que trabaja en Cyber. Lo hago yo solo con un fondista.
AA: ¿Y te alcanza el tiempo para coordinar el laburo de Cybersix y además hacer todo Irish Coffee?
CM: Si, porque lo de Cyber camina solo. Ya van tres años. Aparte tengo un tipo que es Alejandro Santana, que es bárbaro. Es como una prolongación de mi cerebro. Laburamos tres años juntos y es un tipo piola, así que aprendió todo. Está todo bastante aceitado. Costó un huevo llegar a esto. Yo laburé solo dos años y se me pudrió el bocho. Y ahora estoy con todas las pilas puestas en Irish, porque lo otro camina solo.
AA: No tanto ahora, pero hace unos años había una especie de prejuicio anti-Meglia por el tema de que tu dibujo es muy...muy Disney. Que no era historieta adulta, sino un dibujito animado disfrazado de historieta. ¿Vos qué les contestarías?
CM: Y, que hago lo que puedo. Yo trabajo con lo que conozco. En mis historietas hay pocos negros porque yo no sé poner negros. Yo manejo una fórmula, un lenguaje que es bastante simple. Pero sí, me han criticado un montón y me han dado una cantidad de palos que no te imaginás. Pero después me dijeron por qué me daban palos.
AA: ¿Por qué?

CM: Porque estaba caminando. Si yo hubiera hecho eso y no hubiera pasado un carajo, nadie habría dicho nada. "'Ta bien, es un pibe que dibuja, dejalo tranquilo". Pero cuando ese pibe que dibuja está haciendo algo y va caminando despacito, "No, pará. Con ese dibujo choto no puede ir a ningún lado". Eso pasa. Pero bueno, ¿qué sé yo?
AA: ¿En qué otros países se está publicando tu material?
CM: Ahora se empieza a publicar Cybersix en Francia. Se lo vendimos a la editorial Ben Deus, que saca en Noviembre el primer libro de 200 páginas, uniendo dos libros de los tanos. Lo sacan en tapa dura cada dos meses. Y publicar en Francia es una ventana. Aparte es un orgullo, porque en Francia la única historieta masiva italiana que se ha publicado es Dylan Dog y ahora le seguimos nosotros. Algo pasa.
AA: ¿Cómo ves la posibilidad de publicar en EEUU?
CM: Yo lo estuve pensando mucho. Y uno puede llegar a trabajar para los americanos, trabajar bien, cobrar bien...pero haciendo lo que ellos quieren. Si yo voy con Cybersix, no sé si me dan pelota.
AA: ¿Puede ser que hayas tenido una oferta de DC para dibujar Batman?
CM: Si, pero no pasó nada. No pasó nada porque yo tenía que hacer Cybersix. Iban a ser tres libros prestige, pero yo lo pensé bien y...no sé. Pensé muchas veces qué podría llegar a pasar si uno tocara el mercado americano. Y lo más probable es que me den para dibujar Batman o Superman, no las cosas que a mí me gustan.
AA: ¿Hay dando vueltas por ahí, fuera de la historieta, algún otro proyecto con tus personajes?
CM: Si. El Estudio Mazza, los que hacen todos los video-clips para la Sony Music, que hicieron ahora un par para Baglietto y Diego Torres, son unos pibes que andan muy bien. Y nos mandaron llamar, porque hacía un año que estaban buscando material para hacer en video, para televisión y no encontraban una idea buena. Contrataron guionistas de la tele, pero no les convencía. Y una amiga les llevó todas las cosas de Cyber, me llamaron y dijeron que lo quieren hacer. Estos tipos trabajan con Gasalla, hacen la presentación y todo eso. Y parece que Gasalla los apoya y dijeron que sí, y ya están laburando. Van a hacer un casting y dicen que antes de fin de año tienen que tener un capítulo de una hora filmado y para Marzo o Abril tienen que tener seis o siete más. Y parece que las posibilidades son muchas. Están muy copados.
AA: ¿Es cierto que laburaste en el nuevo dibujo animado de Batman?
CM: Si, hice lay-outs. El trabajo de lay-outs y de animación se hacía en Canadá. De Canadá lo mandaban a Argentina. Y habré hecho unos 12 capítulos... uno de un parque de diversiones con el Guasón, uno de Batman en un volcán...no me acuerdo mucho, porque me daban algunas escenas, algunos tramos de las películas.
AA: ¿Los viste después?
CM: Si. Me gustó mucho, están muy bien dirigidos. Y rompían bastante las pelotas con los lay-outs, los cuidaban muchísimo. Esto fue justo cuando empecé con Cyber y lo tuve que dejar para hacer eso. Pero la serie me encanta. Me parece una de las mejores series de animación que se han hecho. Tiene un clima genial.
AA: Para ir terminando, ¿cómo ves la industria del comic en Argentina?
CM: Es un caos. Un caos. Yo creo que acá se tiene que revertir la cosa como está pasando en Italia. La historieta se fue haciendo muy popular, pero tan popular que se fue haciendo en papel muy berreta, todo muy berreta para que esté al alcance del público. Si un tipo tiene cinco pesos, se puede comprar una revista o un kilo de carne ¿y qué va a comprar? Hasta que no salgamos de este problema económico que estamos pasando y que yo considero que es un problema grosso, aunque todos digan que estamos re-bien, esto no se va a revertir. Mirá a Columba. Columba está haciendo lo posible para volver a vender poco. No están vendiendo nada. Están desesperados. Eso no puede ser, es terrible. Es un momento malo. Y encima llegan de España, por dos mangos, revistas con unas tapas impresionantes, 120 páginas, papel ilustración y qué sé yo...por dos mangos. No se puede competir con eso. Ese es el problema.
AA: Y de lo que viene de afuera, ¿qué te gusta? ¿El material europeo, los superhéroes, el manga?
CM: No, al manga no me lo banco. El manga me parece una tomada de pelo. En serio, es una tomada de pelo. Yo no lo puedo creer. Cuando estuvimos en el Salón de Barcelona... vos no sabés cómo consumen manga los gallegos! Se compran todo! Y me puse a hablar con un japonés y le digo "¿Por qué dibujan todos igual?". Y el japonés me dice "Pero es historieta". "Si, ¿y?". "¿Y qué clase de dibujo le quiere poner a una historieta? Es ese". Como que si vos hacés historieta, tenés que hacer ese dibujo, no podés hacer otra cosa. Yo no entiendo. En Europa están haciendo estragos. Arrasó con todo, el manga. Y lo bueno es contado con los

dedos. Hay mucha, mucha basura. Yo no creo que acá tenga la misma aceptación... bah, no sé...no sé cuál es la onda.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ISSN: 1579-2811

ACCORSI, Andrés y Diego (1994): "Reportajes. José Muñoz", en *Comiqueando*, # 8, Comiqueando Press, Buenos Aires (XII-1994)

[Imagen: Comienzo de una historieta de Muñoz y Sampayo protagonizada por Alack Sinner]

«CONSIDERADO UNO DE LOS MAXIMOS EXPONENTES DEL NOVENO ARTE EN EUROPA Y LOS EEUU, JOSE MUÑOZ VISITO BUENOS AIRES PARA PRESENTAR UNA MUESTRA EN EL CENTRO CULTURAL RECOLETA. EL CREADOR DE ALACK SINNER RECORRE CON NOSOTROS SU TRAYECTORIA, ANALIZA A FONDO SU ESTILO DE DIBUJO Y NOS ANTICIPA LOS PROYECTOS DE SU NUEVA ETAPA, CON Y SIN CARLOS SAMPAYO.

. Cuéntenos un poquito sus comienzos, cuándo y dónde nació...

JM: Bueno, yo nací en Buenos Aires el 10 de junio del 42... Origen: clase media comercial, buen pasar hasta mis 10 años, cuando se cayó la empresa familiar. Se vino a pique y yo me puse a trabajar de ayudante del ayudante de un obrero metalúrgico. Entre los 10 y los 14 años entré a la Escuela Panamericana de Arte, donde aprendí con Alberto Breccia, con David Borisoff... No aprendí personalmente con Hugo Pratt pero toda mi infancia está teñida de Hugo Pratt, de Alberto Breccia, de Solano López... con el cual empecé a trabajar a los 14 años como ayudante, haciendo El Eternauta.

. Y empezó a publicar en los últimos años de Editorial Frontera...

JM: Claro, pero de ahí la mayor parte de la gente se iba a hacer historias mucho menos interesantes pero mucho mejor pagadas para los ingleses; y ahí entramos la generación de Sosa, Durañona, yo, todos ex-alumnos de Breccia... Yo era el más prattiano-brecciano, la sub-línea, la sub-tribu prattiana-brecciana, como en un barrio intermedio. Y como ayudante de Solano, desde los 15 hasta los 17, 18, trabajé directamente con los guiones de Oesterheld, poco tiempo antes de que Hora Cero fuera comprada por Editorial Ramírez... Y en el interín que estudiaba clandestinamente historieta con Breccia, estudiaba dibujo y pintura con Humberto Serantonio, un gran artista argentino de origen italiano que vivía en la Paternal a quien yo le ocultaba -porque sabía que había que ocultárselo- mi militancia historietística. Así que entre las artes plásticas y la historieta yo debuté en la clandestinidad.

. Luego de varios años de carrera en la Argentina, a principios de los `70 se va a vivir a Europa...

JM: Si, entre el `62 y el `63 volví a trabajar con Solano y después trabajé en Misterix, donde hacía Yago e ilustré unos buenísimos -bueno, buenísimos para mí, hay que ver ahora, pero a mí me gustaban mucho- guiones de Zapietro, que hacía Precinto 56... Después en Top ilustré solamente una historia de Mirco Repetto pero yo ya estaba trabajando con Solano. Yo me retiré de publicar personalmente en Argentina, pero trabajé durante un par de años bajo el nombre de Horacio Porreca para Columba, porque Columba no me daba trabajo directamente y a través de Porreca sí. En el '66-67 volvió Solano de Europa y me contrató nuevamente y trabajé otros cinco años como ayudante suyo para los ingleses, con un gran equipo que hizo Solano. Entónces desde hacía cinco años, ya en el '67 oficialmente me había ido como publicador y en el '72 me fui realmente a ver qué pasaba allá.

. Artísticamente ¿cómo y por qué se produce el cambio de esa línea a lo Pratt del

primer Alack Sinner al Alack Sinner de hoy, donde parece que trabajara en hoja negra y pintara con blanco, con una línea absolutamente...
JM: He vuelto... En los últimos Alack Sinner ha vuelto el blanco, pero hay toda una etapa oscura...
. La época que acá vimos en Fierro sobre todo.
JM: Por ejemplo. Nicaragua...
. Nicaragua es de las más negras.
JM: Más negra puede llegar a ser Recordando... Después hay una cosa negra, negra en el sentido de la última escena de En el Bar, donde hay un delirio negro, de clientes con su universo en un diferente estado de exitación, enloquecido. Yo puedo decir que durante mis cinco años de la última etapa con Solano me adecué al estilo de Solano. Yo tenía que trabajar dentro de sus coordenadas; era el estilo que yo conocía porque ya había estado como ayudante suyo; yo estaba en el pincel, pero no hay quien maneje el pincel de Solano como Solano. Cuando Solano hace una mancha inconclusa, como en El Eternauta, una cosa sucia, tres arruguitas en vez de una... si yo hago tres arruguitas como Solano, están muertas, se parecen, pero el usaba el pincel seco. Cuando trabajaba en El Eternauta con el pincel seco y lo dejaba resbalar sin tinta daba unas texturas, unas calidades, con una sensibilidad que yo no la comprendía estéticamente, pero lo que sí me impresionaba de Solano ya en aquella época, era la capacidad que él tenía de hacer personajes vivos que miraran al lector. Era impresionante. Todas las historias que hizo con Oesterheld, El Cuaderno Rojo, las historias de guerra que había hecho... y El Eternauta es una obra mayor...Entónces, cuando yo me voy de allí, llego en el `72 a Londres, luego de una serie de búsquedas en el resto de Europa. Y en Londres tomo trabajo con la misma casa para la cual trabajaba con Solano, me pedían un poco el estilo solanesco. Yo dale con el pincel, lo hice un poco más de acuerdo a mi línea, que es una línea entera, no rota, línea que continuaba, tipo pluma y la mancha negra estilo Pratt, tipo Caniff, tipo Noel Sickles, tipo Toth. Ellos querían Solano, así que ahí hubo una especie de lucha unos dos años y después dejé de trabajar allí... Entonces, cuando nos conocimos con Sampayo vimos la posibilidad de trabajar juntos y además necesitábamos hacer una cosa que nos interesase, una necesidad casi dolorosa de hacer algo que nos interesase, que pudiésemos respetar como historia. Entonces yo cambié todo, volví a la pluma y a la mancha negra, porque quería estar lejos de los recursos que aprendí con Solano, porque si no lo repetía inconcientemente. Ahí apareció esta línea, como vos decís, prattiana, que yo considero hija directa a través de Precinto 56, que se había paralizado 10 años antes. Y una vez que empecé a entrar en confianza y que el material que nosotros empezamos a elaborar con Sampayo, material psicológico, material narrativo, o sea, la forma de narrar, fue transformando el estilo del dibujo porque todo se fue influenciando; cuando salimos de la cosa chata del género detectivesco de Alack Sinner con el cigarrillito... digamos, en Viet-Blues, hay un salto, hay más experimentación. Porque hicimos El Caso Webster, El Caso Fillmore, El Cuya Bondad Es Infinita y después Viet-Blues. Me parece que vienen así... Con El Cuya Bondad Es Infinita nos la agarramos con la hipocresía de los religiosos... Y en Viet-Blues pasamos al jazz, a la cosa nocturna, a lo que nos gustaba...
. A los capítulos de Chispas, que son espectaculares.
JM: En Chispas empieza a aparecer el negro y por la suerte que hemos tenido, por la aceptación del público, yo fui modelando, yo fui cambiando mi estilo. Considero que los primeros Alack Sinner están un poquito chatos... Después fue cambiando por experiencias que nos fueron sucediendo. El personaje de Chispas, Sophie, era un amiga nuestra de la cuidad de Breccia, al norte de Italia, donde vivíamos. Su cabeza, sobre todo, que nos impresionó, también su vida; pusimos parte de lo que vimos en ella y construímos un personaje. Entonces nos fuimos acercando a la realidad. Aunque te digo que veo algunas cosas de los primeros Alack Sinner y no me avergÅenzo para nada.
DA: No, a mí me gusta más el primer Alack Sinner que el manchado.
JM: Viste, hay dos formas de ligarse con nuestro trabajo; eso es -como alguno diría- más historietístico.
DA: Si, el primero es más historietístico y el último es más artístico, más plástico.
JM: El asunto es que yo a veces me muevo con dificultad entre esas palabras y con toda la tierra de nadie que hay entre una palabra y otra, porque siempre terminás resbalando. A veces pasás por arrogante, otras veces pasás por excesivamente humilde, que no entiende la importancia de lo que hace y te hacés un nudo de equívocos. Yo he tratado, nada concientemente, día por día, de poder contemplar con interés lo que estaba haciendo. Y ahí se fue transformando. Después hemos tenido picos patológicos dentro de nuestros trabajos, no? Las situaciones en el extranjero, tantas cosas de la locura urbana despiadada; hemos viajado por muchos

lados y hemos visto las ciudaes de Occidente y la gente perdida por la calle...
Yo empecé a mirar en Europa a los expresionistas alemanes, vi grabadores e incisores alemanes; algunas cosas había entrevisto aquí, cuando estaba con Serantonio y también en casa de Breccia. Vi muchos impresionistas, el cine ciudadano despiadado del blanco y negro de las palículas clase B, la literatura policial negra... este es material cultural que fue transformando... con la libertad de cometer errores.
. ¿Cómo es su relación con Sampayo?
JM: Somos amigos, hemos sido siempre amigos que trabajan juntos. Y el trabajo ha sido una herramienta de la amistad, el trabajo para reforzar la amistad. tenemos muchas diferencias como una persona y otra, pero nos queremos mucho, realmente.
. ¿Viven en la misma ciudad?
JM: No, esta es una cosa que dificulta...
. ¿Y no pensó en mudarse para vivir en la misma ciudad?
JM: Yo lo estaba pensando... Porque sampayo se volvió a mudar. Estábamos en Milán, pero se volvió a Barcelona en 1980. En ese momento había llegado mi hija a Milán, tenía mi novia en Milán... para mí era una cosa terrible tener que irme a otro lado. Iba muy seguido a visitarlo, pero después la cosa no se dió porque... Hemos trabajado estos últimos quince años yendo y viniendo y por cartas y teléfono, que nunca dejaba de ser molesto. Y según pasan los años es cada vez más difícil porque las experiencias se alejan cada vez más... yo por ejemplo, tengo un metejón con Milán. Ultimamente he trabajado mucho con imágenes de esa ciudad, he hecho una historia con un amigo mío milanés y son cosas que pertenecen a mi circunstancia. Yo Barcelona no curto. Llego, Carlos me cuenta, tengo una serie de amigos argentinos allá, pero estoy quince días y no puedo vivir ese lugar como mío, así que todo lentamente se va alejando.
. ¿Se le ocurrió trabajar con otros guionistas o escribir sus propios guiones?
JM: Nunca tuve la imperiosa necesidad interna de hacerlo, porque veo que Sampayo escribe mejor Yo que yo mismo. Hasta ahora ha sido así. Y luego, cuando aparcen temas, obsesiones que difieren, allí empieza un pooco la inquietud. Porque decís, por ahí no tengo ganas de hablar de lo que vos me proponés o viceversa. Pero en estos 15, 20 años que hemos trabajado juntos, casi nunca han habido dificultades temáticas ni de... Lentamente empiezan a crecer estas cosas. En estos últimos años hay como una cierta diferenciación en los deseos. Por eso en estos últimos años he hecho una serie de trabajos, he hechos muchos trabajos solo en historietas, para Amnesty International de Francia, he hecho 15 páginas a color sobre una historia milanesa con un amigo mío, he trabajado bastante para diarios satíricos y políticos italianos, haciendo comentarios sobre la realidad italiana... La Unitá, El Manifesto, Cuore, a veces con mi socio, mi amigo milanés Fernetti, a veces solo. Y he pintado mucho...
. Una obra suya bastante reciente y muy rara es la que hizo para el Quinto Centenario...
JM: Si, rara.
. Doblemente rara. Por un lado no es guión de Sampayo y por el otro está hecha a color.
JM: Exacto.
AA: A mí me llamó mucho la atención porque no había visto nunca trabajos suyos a color. Cuando vi eso me pareció rarísimo. Excelente, pero muy raro, nada que ver con los otros trabajos.
JM: Yo siempre tiendo a olvidarme de este trabajo y entiendo por qué. Con la gente de Sevilla se trabajó en razón de que recurrieron a mí, ya bastante tarde, diciéndome que habían tratado de incorporar a ese proyecto un trabajo hecho por Sampayo y por mí, pero que les había parecido quizás un riesgo mayor del que ellos podían asumir en un contexto, con dinero del Estado y una serie de cosas. Esto fue la cosa verbal y en ese momento Sampayo no podía, porque tenía toda una serie de compromisos que lo estaban ocupando. Entonces yo, que tenía un espacio libre y veía en mi blanco y negro de veinte años, una cierta... me veía en cierta manera cansado... No creo que de la temática o del personaje, ni de Alack, sino de la parte estética. Veía que si a veces me distraía me salían fórmulas, como si careciera de obstáculos que me encendieran. Como si de pronto, con mil límites y todo lo que quieras... pero hay que ser sabio para reconocer los límites que uno tiene, o al menos fingir serlo. Pero yo encontraba pocas dificultades. Entonces meterme en el color, de una u otra manera lo estaba buscando y apareció esta oferta de... Yo le digo a Carlitos que voy a hacer esto y Zácate!
El guión es muy interesante. La vida de Malaespina es aleccionadora, es una historia terrible. No la vamos a contar acá. El guión tiene el problema que con Andreu nos somos simpáticos, nos hemos encontrado un par de veces por allí, en festivales y

cosas, pero no hubo ninguna posibilidad de trabajar de formas cercanas a las que trabajamos Carlos y yo. Eso un poco me molestó, no en sentido personal con Andreu, sino que era una cosa un poco más así, de meter en el horno y cocinarla. Cuando yo me explayé allí con el color, empecé con el dibujo coloreado, empecé con las líneas negras que tenían todo, empecé con un miedo... para que el dibujo me sostuviera el color y después me fui soltando lentamente hacia el color y en el interín empezaron a nacer las pinturas que después hice en los años siguientes. Yo hacía un par de páginas y me encontraba de pronto como exacerbado con el color, agarraba un papel grande así y me ponía a tirar baldazos de color; hacía un bailarín de tango, después volvía a Malaespina y así me fui manejando lentamente y me fui soltando un poco. Lo usé como experimentación. Estaba razonablemente pago y te repito que la historia me pareció interesantísima...

. Bueno, como sabrá, Comiqueando es una revista cuyo público lee mucho comic de superhéroes y conocen más a Keith Giffen que a usted. ¿Qué opina de este caso?

JM: Bueno... Que yo copio a Keith Giffen. (Risas)

AA: yo le hice un reportaje a Giffen en San Diego, en el año `91, que se publicó en la Comic Magazine. ¿Quiere leerlo?

JM: El Dios del Comic! No es cierto! No es posible. El armó un balurdo del cual está tratando de salir. La verdad que lo lamento mucho por él, pero mi enojo ya me pasó. De pronto, el juicio que yo le iba a hacer, no a él porque él no era el responsable intelectual, sino a la edicitorial para la cual él trabajaba, iba a llevar un año, iba a tener que meter miles de dólares sobre la mesa para un eficiente abogado neoyorquino, que iba a ganar el pleito con seguridad, pero iba a tener que dedicarle un año o dos de mi vida a masticar energías negativas a ir y volver...

. Hablando de gringos, Dave Mc Kean suele citarlo a usted no sólo como influencia artística sino como amigo personal. ¿Es cierto eso?

JM: Si,si, nos somos muy simpáticos. Nos hemos visto pocas veces pero intercambiamos tarjetitas y cuando nos vemos es con mucho placer. Es un tipo al que yo estimo mucho.

. ¿Cuáles son los dibujantes y guionistas que a usted le gustan cuando se sienta a leer historietas, si es que se sienta?

JM: Cuando me llegan miro y leo Tardi, me gusta su universo francés, paso por Bilal, miro y a veces leo Moebius, leo y miro Spiegelman, de la movida norteamericana lo que hace Crumb, lo que hace Kim Deitch, un tipo que me gusta muchísimo que ha hecho El Boulevard de los Sueños Destrozados; con Spiegelman somos amigos personales... A toda esta gente yo la sigo con gran interés... Y me ocupo mucho de ver lo que hacen las islas de gente joven por los diferentes lados por los que paso. Hay un francés que se llama Golo que ha publicado en A Suivre hace un par de años. Después miro Loustal, miro Jerome Charyn, que es un tipo que me gusta como escribe.

. ¿Se animaría a hacer algo que no sea de autor sino más bien de género?

JM: Si lo puedo evitar lo evito.

. ¿Y qué opina de la producción masiva de géneros como el comic japonés, o el de los superhéroes...?

JM: Hay muchas cosas que no me gustan nada. Inclusive me parece desagradable, como... No hablo de la parte estética, hablo de la parte temática... Pero también hay una joya extraordinaria dentro del comic japonés, una historia que ha publicado la RAW hace 2 o 3 números atras, hecho hace 5, 6 años o más, la historia de la primera menstruación de una muchachita. Una historieta muda, con los ruiditos del bosque, un trabajo extraordinario que me gustó muchísimo. Una de las cosas más lindas que vi. Porque tiene un trabajo, una delicadeza, el dónde se para el ojo para contar lo que está sucediendo, las gotitas, una belleza... Y luego están las cosas desvitalizadas que ocupan mucho espacio en el mercado; yo entiendo las necesidaddes industriales, pero... no soy admirador del material devitalizado.

. ¿Cómo es su situación actual? ¿Para dónde está trabajando? ¿Qué proyectos tiene?

JM: Estoy viendo posibilidades de colaboración en historieta, después de este año y medio pictórico y que he trabajado para diarios y he vendido pinturas y páginas originales de historietas, he vivido bastante de eso; ahora hay una serie de posibilidades, estamos conversando, puede que haya contactos con Estados Unidos. Hay que ver si llegamos a un acuerdo, pero estoy volviendo a entrar al mundo del blanco y negro, y en historieta, porque tengo muchas ganas. Aparte de ser un profesional que tiene un universo que puedo poner en alquiler; son cosas que si llego a un acuerdo con un personaje, un texto de un escritor con el cual pueda intercambiar estímulos, etc., es un trabajo que me gustaría hacer. Así que hay charlas. Y últimamente de nuestro trabajo con Sampayo tenemos ediciones de álbumes en Alemania, en lo kioscos italianos salen desde hace unos años los compendios de Alack Sinner... He hecho poquísimo material nuevo este último año y

medio, estuve alejado de la historieta.
. ¿Y alguna cosa en carpeta para trabajar con Sampayo de acá en adelante? ¿Una idea que ande dando vueltas?
JM: De esto no hemos hablado con Carlitos, vamos a ver qué pasa en nuestro próximo encuentro... Después de lo que ha pasado a Carlos que ha sido un cimbronazo terrible, él está terminando su segunda novela, y está concentrando sus energías en la palabra escrita. No tenemos necesariamente una urgencia temática mutua de ponernos a trabajar. Yo no lo sé. Por ahí continuaremos Sinner.
. ¿Está en el freezer Sinner?
JM: Claro. Si vos has tenido la oportunidad de recorrer Sinner del principio hasta el final, es más o menos un camino que ha hecho y la última historia donde se reencuentra con Sophie puede continuar o no, no lo sé. Tengo 52 años, digamos que son unos cuantos ya, una respetable carrera "de bailarín y cantor, una orquesta típica, he pasado por muchos escenarios y qué se yo" y tengo ganar de seguir trabajando en esto. Con la ayuda de todas las cosas que me han sucedido, la colaboración de Sampayo y todo, he construído una especie de universo fantástico, más en el mundo del blanco y negro, porque aquí en color no me conocen demasiado, que vienen y me ofrecen meter historietas de universo y yo estoy muy contento.

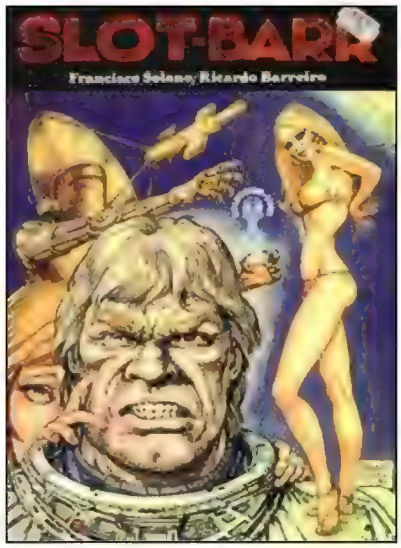
LO QUE DIJO GIFFEN

AA: Siendo argentino, no puedo dejar de preguntarte por qué tomaste tanto de José Muñoz...
KG: La primera vez que vi los dibujos de Muñoz, no sabía quién era. Creía que era Sampayo, poorque en EEUU, por lo general va primero el nombre del guionista. Estudié sus trabajos intensivamente y eso se empezó a ver en el papel. Pero nunca dibujé con algo de él sobre el tablero, nunca lo copié. Su estilo se ve mucho en mis trabajos porque estudié muchísimo sus páginas. Creo que es el artista más importante trabajando hoy en día en el campo de la historieta.
AA: El se enojó muchísimo cuando vio tus "homenajes".
KG: Si, ya sé. Yo nunca, jamás oculté el hecho de que sigo los trabajos de Muñoz y que analizo a fondo su estilo. Creo que es muy importante y amo su obra y la estudio. Lamento que eso haya sucedido así. Me hubiera gustado que eso no pasara, pero no lo puedo cambiar. De todos modos, eso no cambia mi actitud hacia él. Sigo convencido de que es el mejor.
AA: Y siguiendo tu tradición de cambiar de estilos, ahora estás haciendo algo distinto, que no es Muñoz...
KG: Si, pero no podría estar haciendo esto que hago si no hubiera descubierto a José Muñoz. Yo sigo con los ojos abiertos, mirando qué están haciendo los demás y veo que la escuela argentina sigue metiendo más talento en el mercado que ninguna otra. Pero para Muñoz no tengo palabras. Es como el Dios del Comic. Entiendo que esté enojado. Yo jugué sobre la raya, me acerqué demasiado a su estilo. Pero decir que yo me senté a copiarle dibujos a Muñoz es absolutamente falso.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ACCORSI, Andrés (1995): "Reportajes: Francisco Solano López", en *Comiqueando*, # 12, Comiqueando Press, Buenos Aires (V-1995)



[Imagen: Portada de la edición española de *Slot-Barr*, por **Solano López**]

PORTADA
TEBEOSBLOG
INDICES PREVIOS
TEBEOTECA
AUTORES
TEBEOS
LIBROS
ARTICULOS
ENTREVISTAS
PERSONAJES
REGISTROS
PRENSA
SERVICIOS
CREDITOS
CONTACTO
BUSQUEDA
ENLACES
ISSN: 1579-2811

«REPORTAJES: Francisco SOLANO LOPEZ

por Andrés Accorsi

DE LOS GRANDES MAESTROS QUE DIO LA HISTORIETA ARGENTINA EN SUS AÑOS DORADOS, POCOS CONSERVAN LA VIGENCIA Y LA PROYECCION DE LA QUE GOZA SOLANO LOPEZ. EL HOMBRE QUE PASO A LA HISTORIA COMO EL CO-CREADOR DE EL ETERNAUTA ES TAMBIEN UN HOMBRE HUMILDE, CORDIAL Y LABORIOSO, QUE SE REENCONTRO RECIENTEMENTE CON LA ARGENTINA DESPUES DE LARGOS AÑOS DE AUSENCIA. CON USTEDES, SOLANO LOPEZ.

AA: ¿Cuándo y dónde nació?

SL: Acá, en la Capital, en la calle Córdoba, en el año 1928.

AA: ¿Y cómo decidió ser dibujante de historietas?

SL: Lo que me decidió fue que, a pesar de toda la guerra que me hacía mi madre, no podía dejar de dibujar. Yo dibujo desde antes de aprender a escribir. Y cuando murió mi padre, perdí al único aliado que me alentaba en forma discreta y silenciosa. Y toda esa onda negativa me hizo parar un poco hasta que en la adolescencia, a los 12 o 15 años, retomé el dibujo y ya no paré más. En el medio pasé por el Liceo Militar, estudié Derecho y trabajé en el Banco Nación. Pero siempre, abajo de los papeles o de la máquina de escribir, tenía dibujos. Al final decidí que tenía que unir, no separar. Que tenía que tomar al dibujo como medio de vida.

AA: ¿Cómo empezo a vivir de esto?

SL: Empecé buscando, primero en publicidad. A mí me gusta mucho dibujar chicas y pensé que eso me ayudaría a entrar en la publicidad. Y a pesar de la oposición familiar y mis otros trabajos, fui abriendo un camino, un período de adaptación a la publicidad que se hizo bastante difícil. Hasta que un día terminé abandonando la facultad, abandonando el empleo en el banco y metiéndome de lleno a dibujar, a ver que conseguía. Yo no había sido un fanático de la historieta en los años previos, pero me gustaba dibujar escenas de acción que reproducía de las películas de guerra o las de Tarzán, y bueno... empecé a llevar muestras a las editoriales, a visitar dibujantes y finalmente, a los 22 o 23 años, pude empezar a colaborar en Columba y en Editorial Abril. Y desde ahí no paré.

AA: Demos un salto hasta la época en la que usted se hace famoso, que es su época junto a Héctor Oesterheld. ¿Qué recuerda de ese entonces?

SL: Tanto yo como los demás muchachos que estábamos en ese grupo que convocó Oesterheld estábamos muy contentos porque yo, por empezar, estaba trabajando en Editorial Abril, dibujando una historieta escrita por él, que era Bull Rocket. Entonces, dejar la estructura de la editorial, siempre más tirante o con algunas aristas que no eran siempre de nuestro agrado, y entrar a colaborar directamente con una persona a la que admirábamos, respetábamos y nos divertía mucho trabajar con sus guiones, fue fantástico. Estábamos todos encantados. Y creo que el éxito de la editorial en esa época se debió al buen ensamble entre el talento de Oesterheld, que nos daba a cada uno el tipo de historias en las que estábamos

queriendo trabajar y de este trabajo que hacíamos nosotros con tan buena predisposición.
AA: Cuéntenos alguna anécdota o algún detalle de la trastienda de El Eternauta...
SL: En esa época yo vivía por acá, por Belgrano, y trabajaba en casa, en una pieza al fondo. Pero al lado se puso una obra en construcción, justo frente a mi estudio. Y yo no podía soportarlo. Entonces me fui a trabajar a la casa de un amigo que vivía a tres cuadras, en la casa de los padres, que tenían un jardín enorme y piezas atrás, en el fondo. Y ahí trabajaba con Julio Schiaffino, que ahora volvió a trabajar conmigo. Y todos los amigos venían a ver, fresquito en la mesa de dibujo, qué le pasaba al Eternauta. Mis amigos, los hermanos, los padres, todos venían a ver qué le pasaba. Estaban todos esperando, incluso yo, el guión manuscrito (porque él no escribía a máquina) que mandaba Oesterheld. Fue una época muy linda, en un lugar lleno de árboles, con el apoyo y el respeto de los que nos rodeaban.
Y ahí tuve un poco el feeling de que la historieta que estábamos haciendo tenía algo especial. Además era exactamente el tipo de historia que yo tenía ganas de hacer. De hecho, había surgido de una conversación con el propio Héctor, cuando me dijo que las revistas andaban bien y que él y su hermano estaban pensando en editar un suplemento semanal. Como querían que yo colaborara también en el suplemento, me preguntaron qué tenía ganas de hacer. Y yo, que venía haciendo Rolo en Hora Cero, quería hacer ciencia-ficción, pero con un criterio más realista, más comprometido, más próximo al lector y de ahí salió la idea de El Eternauta por parte de Héctor.
AA: Y casi veinte años más tarde, ¿cómo salió la idea de hacer El Eternauta II?
SL: Yo estuve fuera del país entre los años '63 y '68. Cuando surgió lo de El Eternauta II yo estaba trabajando fuerte para la editorial inglesa Fleetway, tenía un equipo grande trabajando. Pero yo sentía que eso estaba cumpliendo su ciclo, estaba fatigándome y empezaba a pensar en preparar algún proyecto independiente o en viajar al exterior. Acá era una época muy movida, estamos hablando de los años '75 y '76. Incluso creo que los últimos capítulos los terminé de dibujar en España o poco antes de irme. Y de pronto, me llamaron de Récord, la editorial que habían abierto Alfredo Scutti y Zerboni, para ofrecerme entrar a la revista Skorpio. Para ese entonces yo andaba detrás de los originales de El Eternauta, que habían quedado en poder de un imprentero que se los había tomado a Oesterheld como parte de pago de una deuda. Los originales eran míos, pero se los tenía que comprar y yo no tenía la plata que me pedía. Finalmente se los compró Zerboni y se los llevó a Italia.
De todo el material que esta gente intentaba recuperar, lo que más les interesaba era El Eternauta. Ahí me di cuenta por primera vez de la vigencia que tenía El Eternauta. Cuando salía originalmente, yo tomaba la popularidad de la revista no como un éxito personal, sino como un trabajo en conjunto. No habían datos que pudieran aclararnos cuál de las historietas que hacíamos era la más popular, si Randall, o Ticonderoga, o El Eternauta... yo veía que la revista tenía repercusión y recién muchos años después, cuando vi el interés que despertaba reeditar El Eternauta, tuve la prueba de que esa era la historia que había quedado más prendida en el público.
Entonces me llamaron para trabajar en la reedición y en la continuación. Y lo habían llamado a Héctor, con quien yo había perdido contacto después de mis años en Europa. Ahí me enteré de que andaba en una situación delicada por su militancia en Montoneros y demás. Y todo el trabajo de la segunda parte él lo hizo prácticamente en forma clandestina, apareciendo subrepticiamente en la editorial para entregar los guiones o mandándolos por terceros. Yo lo vi una o dos veces más y las últimas veces fue cuando yo protesté porque él se excedía en el contenido militante y subversivo. No es que yo les tuviera simpatía a los militares ni a su sistema, sino que lo que él proponía, el mensaje de Montoneros, tampoco era de mi agrado. Y el personaje se desvirtuó. Yo ya no sentía al personaje. Me molestaba hacerlo porque el personaje se me movía y hacía y decía cosas que no encajaban.
AA: ¿En qué año vuelve a irse del país?
SL: En el '77 me fui, no por problemas políticos míos, sino porque desde antes venía planeando viajar para intentar entrar en el tipo de trabajo que se estaba haciendo en Europa, el trabajo independiente. Quería abrirme un poco del sistema de la Fleetway, que en su momento me dio muchas satisfacciones y bastante plata, pero ya estaba un poco saturado. Paralelamente, mi hijo cayó preso y yo trabajé para que lo dejaran salir y me comprometí a que si lo ponían en libertad a Gabriel, nos íbamos para siempre. Y así se sumaron ambos factores. Con el pasaje a la vista, me devolvieron a mi hijo y nos fuimos.
AA: Esta etapa suya en España, la de Ana y las Historias Tristes, tiene mucho de

compromiso político, mucha bronca, mucho dolor por lo que estaba pasando acá. ¿Como logró todo ese sentimiento desde tan lejos?
SL: Porque lo tenía a Gabriel al lado mío. El me transmitía esa vivencia sin necesidad de manosear el asunto, porque tratábamos de hablar lo menos posible de eso. Pero como Gabriel escribía cuentos y poesías y vivíamos juntos y nos iban a visitar muchos amigos que habían salido de la cárcel, o que se habían escapado antes, o que se habían salvado, vivíamos un poco ese clima. Y esa preocupación, ese sentimiento nos sensibilizó. Fue bueno, porque tanto él como yo desahogamos muchas cosas. Eso creó una especie de nexo entre nosotros.
AA: Por las fechas que estamos manejando, hay una historieta suya que no me encaja, que es Calle Corrientes, la que hacía en SuperHUM® con guión de Saccomanno...
SL: No, claro, porque entre el año '78 y '79 yo volví a Buenos Aires y me quedé un año y medio. Y ahí es donde enganché ese trabajo. Hice dos capítulos. Ni bien llegué a España hice el tercero y cuando Saccomanno me mandó el cuarto o quinto capítulo, ya no lo podía dibujar. Me faltaba el gustito de acá y mi cabeza estaba en otra cosa.
AA: ¿Y El Eternauta Tres? ¿Cómo lo engancharon para hacer algo así?
SL: Yo no quería, no quería y hasta el último momento no quise. No quería saber más nada con El Eternauta y al final me pidieron por favor que hiciera aunque sea una guía de estilo. Y les hice algunas caras, sobre todo para los primeros capítulos, algunas cabezas para que usaran. Yo ya me iba, estaba con toda una serie de problemas y lo hice como un favor para que me dejaran en paz y con la condición de que mi nombre no fuera mencionado, porque no correspondía.
AA: De esta misma época debe ser Slot-Barr, su primera colaboración con Ricardo Barreiro...
SL: Si, ese fue un trabajo que se fue haciendo más de a poco y lo empecé a principios del '77, antes de irme a España con Gabriel. Fueron 12 o 13 capítulos hechos muy de a poco.
AA: ¿Es cierto que había una secuela de Slot-Barr pero los originales a color se quemaron en un incendio?
SL: Si. En ese año y medio que estuve, cuando vi que en Buenos Aires no me sentía cómodo, sentí la necesidad de volver a salir. Y me fui a Europa a explorar cómo estaban las cosas, con la idea de estar tres o cuatro meses y después volver. A los 20 días de irme, se produjo un cortocircuito y se incendió mi estudio. Y no volví nunca más, hasta ahora.
AA: ¿Cuándo y por qué se muda de España a Brasil?
SL: Cuando me vuelvo a encontrar con una señora que me gustaba mucho, que pasó por Madrid y, como no se quiso quedar, yo me fui atrás de ella. Eso fue en el '83 u '84. Es la época en la que hicimos Evaristo con Sampayo. Fueron 180 páginas que empecé en España y terminé en Brasil. Poco después retomé el trabajo constante con Barreiro.

AA: Y actualmente sigue trabajando con él...
SL: Si. Estamos haciendo El Dia del Juicio para Italia y acá lo estaba comprando Columba, pero lo cortó. También estamos preparando una continuación de El Instituto que se llama El Prostíbulo del Terror. Las protagonistas son las dos chicas que sobreviven al Instituto, pero además aparecen el Dr.Jeckyll, Mr.Hyde, el propio Stevenson, Freud, que intenta curar al Dr.Jeckyll y hasta Sherlock Holmes y Conan Doyle. Es una historia muy loca, muy divertida y tanto La Cúpula como Fantagraphics están interesados en publicarla.
Además para La Cupula estoy haciendo unos unitarios eróticos que se llaman Silly Symphonies, pero ahora las voy a cortar para dedicarme al Prostíbulo. Y para EEUU estoy haciendo La Mujer Avispa, para la editorial de Roger Corman. El guión es de Jim Woodring, con quien ya trabajé en Freaks. En estos días voy a empezar el primer capítulo.
AA: Volviendo al tema de El Eternauta, ¿Scutti le paga cada vez que lo reedita?
SL: ¿A mí? (carcajada) No, no.
AA: ¿Y cuál es su posición respecto de la pugna judicial por El Eternauta?
SL: Y, por ahora, me mantengo al margen y expectante. Yo no tengo ningún juicio contra nadie. El juicio que tiene Scutti es con Elsa Oesterheld, debido a que ella percibió que había cometido un error, porque había hecho una cesión de derechos

perjudicando y pasando por encima los derechos de sus nietos, que eran menores de edad, y los míos. Ella reconoce su error y por eso inició esa acción, un juicio que ha durado muchos años. Yo nunca hice nada respecto de ese error que ella cometió por una cuestión de amistad y de comprensión por la situación trágica que ella vivió.
Creo que esto empezó con un malentendido. Cuando yo me fui a España en el '77, le dije a Elsa que no tenía interés en seguir trabajando con El Eternauta, porque había estado rodeado de circunstancias muy dramáticas y muy traumáticas como para que yo siguiera en contacto con el personaje, a pesar de que había interés en filmar una película y demás. Yo le dije a Elsa "Si vos podés sacar algún provecho de este material, que sé que te hace falta, quedás en libertad de hacerlo". Yo no le dije que le regalaba los derechos y quizás ese sea el origen de la confusión, porque yo no hablé en términos jurídicos. Ella no entendió bien e hizo esa cesión de derechos, que es la que ahora se intenta anular.
De todos modos, en ese contrato a mí no se me menciona. Seguramente por consejo de los abogados, se habla de la cesión de la obra literaria El Eternauta, como si Héctor hubiera producido una novela de El Eternauta que existía independientemente. Así, ella no tendría por qué darme cuenta de esta acción. Eso me molestó y, cuando volví, le hice notar a ella y al abogado que ese supuesto libro o novela de El Eternauta era posterior al nacimiento de El Eternauta. El Eternauta había nacido en historieta, paulatinamente, episodio a episodiio, en un trabajo de colaboración entre Héctor y yo, de común acuerdo.
Por eso también me molestó cuando Héctor decidió, sin consultarmeni participarme de su decisión, hacer una segunda versión con algunas modificaciones, con Alberto Breccia. Eso no pasó a mayores porque yo por amistad, por no darle vueltas al asunto y porque después conté con el pedido de disculpas público de Alberto, que reconoció que mi versión era la verdadera y que la suya había fracasado, no hice nada y dejé pasar por alto esas cosas. Y ahora estoy esperando que salga el fallo final de la Cámara de Apelaciones respecto de la situación legal de la obra. Mientras tanto, sigo sin recibir ningún beneficio.
AA: Cambiando de tema, ¿por qué le parece que perdió fuerza todo el movimiento del comic adulto que se impuso en Europa en los años '70 y '80?
SL: Tendría que reflexionar un poco sobre eso. Estos 10 años que pasé en Brasil hicieron que se me dificultara mantener las relaciones con los editores con los que me movía cuando vivía en Europa. Y le perdí un poco el hilo a la evolución que tuvo el comic en Europa, esa pérdida de interés por parte del público. Lo único que puedo hacer es reflexionar sobre el progresivo agotamiento de esa variante adulta que, me parece a mí, se dio por falta de talento tanto de los guionistas como de los dibujantes. No es mi intención criticarlos, porque creo que hay guionistas y dibujantes muy buenos, pero me parece que como expresión cultural adulta, nunca llegó a serlo del todo.
Creo que se quedó en el nivel de la historieta juvenil, algo así como una película de aventuras un poco más comprometida, con más fuerza y menos limitaciones; con una mayor libertad de expresión en los aspectos políticos, sexuales, sociales... En aquella época la historieta tuvo mucho compromiso social político, como movimiento de protesta de la juventud. Pero se agotó, no se renovó. No pasó del género de aventuras. Yo, con Carlos Sampayo y con mi hijo Gabriel, intenté no hacer una producción simplemente de entretenimiento, sino una obra comprometida desde el punto de vista literario, gráfico y ético. Pero no tuvo vigencia. Creo que a este tipo de trabajo le queda un público muy reducido, que puede existir, pero que no alcanza para sostener económicamente la producción en forma de industria.
AA: Ahora parece estar mucho mas de moda el comic porno, un genero que usted tambien cultiva. ¿Por donde cree que pasa este auge de lo erotico?
SL: Pasa un poco por la pulsion erotica de la juventud y del publico en general. Por la liberacion cada vez mayor de los tabues de la gente, que tiene menos limitaciones para acceder a este tipo de produccion y por una perdida de valores, de ilusiones, de idealismo de la sociedad en general, que no se siente comprometida con ninguna esperanza de mayor vuelo. Esto es lo que podria llamarse "negativo". Pero hay otra parte que a mi me parece positiva y que es la forma en que encaro mi trabajo, que es la desmitificacion del sexo, en el sentidoque les doy yo a mis historietas, donde no intervienen la perversion, ni el sadismo ni la violencia. Esto no es una cosa tabu ni pecaminosa ni nada, sino una forma de diversion, de abstraccion, de expansion en esta sociedad tan poco ilusionada. Ademas, a mi siempre me gustaron las chicas. Si no hice historietas eroticas antes, es porque no se podia (risas). Ahora hay espacio para hacerlas.
AA: ¿Sigue leyendo historietas?

SL: No... me divierto mas haciendolas. No porque no me interese lo que se esta haciendo, sino porque tengo poco tiempo. Y quizas lo que se hace no me llama mucho. Tampoco sigo a algun autor en especial. Me interesan, por ejemplo, Manara y Moebius. Manara, por la perfeccion y la habilidad grafica en el campo de lo erotico. Y Moebius me parece un gran artista, un gran dibujante, con una gran imaginacion, una gran personalidad y resuelve muy bien todo lo que hace.
AA: Ultima: ¿Como definiria su estilo? ¿Hacia donde orienta su busqueda?
SL: Lo que yo busco en mi trabajo es una narracion grafica limpia, bien explicita, dramatica y con un contenido. Quiero personajes que reflejen la psicologia y el estado de animo. No me preocupo tanto por una perfeccion tecnica, sino que someto eso a la claridad y a la expresividad de la narracion grafica. No tengo mas secretos que estos. »

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ACCORSI, Andrés y GRILLO TRUBBA, Diego (1995): "Reportajes. Juan Sasturain", en *Comiqueando*, # 13, Comiqueando Press, Buenos Aires (XII-1994)

[Imagen: Portada de uno de los libros recopilatorios de textos de Sasturain]

«TRAS DESCOLLAR EN LOS '80 COMO GUIONISTA, ENSAYISTA Y DIRECTOR DE LA MEJOR EPOCA DE FIERRO, EL CO-CREADOR DE PERRAMUS SE DEDICA HOY AL RESCATE DE GRANDES HISTORIETAS ARGENTINAS EN LAS COLECCIONES DE LIBROS QUE DIRIGE EN LA EDITORIAL COLIHUE. Y AUNQUE EL SE SIENTA CADA VEZ MAS LEJOS DE LA HISTORIETA, SIGUE SIENDO UN PLACER CHARLAR CON EL DE ESTOS TEMAS. CASI TAN PLACENTERO COMO LEER SUS OBRAS.

.Bueno, sabemos que naciste en González Chávez, Provincia de Buenos Aires, hace...50 años.

JS: 49 y medio. Estoy por cumplir 50. Esto te va a gustar. O no, porque es una pelotudez: Nací en la noche de Hiroshima. En la madrugada del 6 de Agosto del '45. Así que soy hijo de la era atómica y del peronismo. Tengo los años del peronismo. Me acuerdo que cuando éramos pareja con Patricia (Breccia), yo le llevaba el peronismo entero: yo nací en el '45 y ella en el '55, incluso en días cercanos a la revolución.

.¿Qué hiciste entre el '45 y el '75, que es cuando te empezaste a hacer conocido en el ámbito de la historieta?

JS: Yo viví en varios pueblos de la Provincia de Buenos Aires. Y me vine a vivir acá recién a los 18 años, cuando vine a estudiar Letras, en el año '64. Y bueno, me recibí de Profe de Letras en el '69, estudiando muy duro y muy fuerte, porque en ese entonces era un joven consciente. En el '70 me casé y en la industria editorial empecé a trabajar en el '68, por ahí, haciendo producción y todas esas cosas en Galerna. Desde siempre trabajé en la industria editorial. Y en el '70 o '71 empecé a publicar críticas de libros y demás en Clarín... También me dediqué a la docencia, que era lo que me daba de morfar. Fui profe en un secundario, después en la universidad, en la época de la Universidad Popular, hasta que, ante las amenazas, los tiros y la sangre, terminé yéndome de la universidad en el '75.

.En esta época como docente, ¿ya eras de darle bola a los "géneros menores"?

JS: Y, en aquel tiempo sí. Lo primero que hice con historieta fue cuando era jefe de trabajos prácticos en la cátedra de Romano y Rivera. Y una de las materias que dimos se llamó Proyectos Culturales en Argentina. Una materia hermosa. Y ahí introducimos como tema de investigación, la historieta, el tango. Una de nuestras consignas era ampliar el objeto de estudio, así que a la literatura le sumamos un montón de cosas fuera de los libros habituales que pasan por la biblioteca. Y rompimos las bolas con el tango, la historieta, los géneros menores... De ahí viene la enfermedad. Digo, en términos académicos. Como lector no. Uno puede hablar de esas cosas porque alguna vez se dedicó a leerlas y le gustaron en serio. Si no, terminás diciendo más boludeces de las que uno dice normalmente...Y después, en Rosario, en la cátedra que tenía de Teoría Literaria, aproveché para aprovecharme de los alumnos y daba todas las formas literarias desde los géneros menores. La estructura del relato lo dimos con La Balada del Mar Salado del Tano Pratt. Eso fue en el '74, cuando ya lo había publicado Skorpio, así que era una cosita que los

ISSN: 1579-2811

chicos podían ver. Poesía daba con Homero Expósito, y así Como tema de investigación daba a Oesterheld, pero no había nada, los pibes no entendían nada.
.¿Lo conociste a Oesterheld?
JS: No, yo no lo conocí jamás. Además, esto era en Rosario. Esta fue una primera aproximación "académica" a los temas que me habían gustado de chico.
.¿Y cómo pasas de eso a tu relación más fuerte con la historieta, que empieza en la época de SuperHumor?
JS: Un poco antes, durante el Proceso, estuve laburando como corrector en Clarín, hasta el '79. Y en el '77 vuelvo a escribir. Y escribí un nota sobre los 20 años de El Eternauta, que salió en el Clarín Cultural, donde en la puta vida habían sacado nada sobre este tema. Y cuando volví a escribir, volví a escribir sobre estas cosas. Entre el '77 y el '79 me empecé a meter en todo esto. Empecé a laburar en Medios y Comunicación, después en SuperHumor, hice muchísimos reportajes, muchísimas notas, me hice amigo de los dibujantes, a los cuales yo no conocía, y en el '79 u '80 el Tano Cascioli larga SuperHumor como revista de historietas bimestral. Trillo, Saccomanno y yo figurábamos como asesores, pero el responsable editorial era yo. Y ahí estuve hasta el '81, que me peleé con el Tano, renuncié heroicamente por kilombos políticos, como siempre, y me fui a la mierda. Después aprendí que no hay que renunciar nunca, pero en ese momento me fui a la mierda. Y cuando volví, en el '84, fue con una oferta de él para hacer Fierro.
.¿Qué hiciste en el medio?
JS: Fue una etapa rarísima. Laburé en publicidad y después, en la época de Malvinas, fui a parar a Billiken, donde trabajé bastante, con muy buena gente. De ahí me fuí al Diario La Voz, en el '83, en tiempos políticamente complicados. Y en La Voz hicimos la última página del diario. Ahí empecé a publicar Manual de Perdedores, que era una novela que tenía escrita hacia más de 8 años. Menos mal, porque si la hubiera publicado cuando la escribí, habría sido peor de lo que ya era. Y después, en La Voz también surgieron diferencias políticas con la conducción obviamente montonera del diario y nos fuimos con la página a otro lado. Ahí enganchamos con el proyecto de Feriado Nacional que bancó Martín García y ahí también trabajé bastante. Eso duró hasta las elecciones que ganó Alfonsín, porque se habían apostado todos los billetes a que ganaba el peronismo. Y mientras tanto escribí para Clarín, para Siete Días, para todos lados. Y después vino la buena etapa de Fierro, del '84 al '88, cuando me despidieron en el N°48, creo. Yo me había ido a un encuentro de literatura policial en España.. no era la primera vez que viajaba..y cuando volví, bueno, fue una cama, bah.
.Contá, contá...
JS: Y bueno, con el Tano había diferencias, siempre hay diferencias. En Fierro siempre trabajamos con muchísima libertad. A veces las cosas que escribíamos le hinchaban las pelotas y se las bancaba como podía, qué sé yo...
.Supongo que a Cascioli El Sueñero no le debería gustar...
JS: Claro. A mí tampoco me gustaba del todo, imaginate cómo le caería al Tano. Y bueno, yo cada tanto me iba de viaje, a hacer una cosa u otra. Iba y venía, no abandonaba mi lugar de trabajo. La revista siempre salió bien y todo. Eran invitaciones que me caían, a festivales internacionales y bueno...por una consigna estrictamente gremial, se apoyaron en la formalidad de que yo no había pedido permiso por escrito para irme. El lo sabía, dos días antes habíamos hablado de que me iba. Es decir que hubo mala leche. Y mientras yo estaba allá, llamo por teléfono y mi mujer me dice "Te llegó un telegrama que te presentes a laburar". Y cuando volví estaba despedido por abandono del trabajo. Hice juicio y lo perdí. Debo ser el único pelotudo que perdió un juicio contra Cascioli. Lo perdí de forro, supongo, porque me quedé en Europa, en Barcelona, y tampoco pude aportar bien los testigos ni nada de eso. Pero ya está, ya pasó. No le doy tanta importancia.
.Más allá de la mala onda del final, contate algo copado de la Fierro...
JS: Fue buenísimo. Con la Fierro tvimos la gran ventaja de la coyuntura. Apareció después de una dictadura, que es el momento en el que todo el mundo cree. Es un acto de fé. Comprar una revista de historietas es un acto de fé (risas)
.Esa frase es buenísima (entre risas)
JS: Pero es en serio. Para mí es un milagro que salga una revista como Comiqueando, tan linda, con tapa a color, una maravilla. Entonces hay ciertas coyunturas culturales en las que las cosas se dan. Y después de la explosión viene la decepción. Y otra cosa buenísima fue que durante mucho tiempo la revista experimentó bastante. Yo siempre decía que la revista no le podía gustar entera a nadie. A mí mismo había muchas cosas que no me gustaban y supongo que a Juan Manuel (Lima) menos todavía.
¿Cómo era la relación con Lima?
JS: Buena.

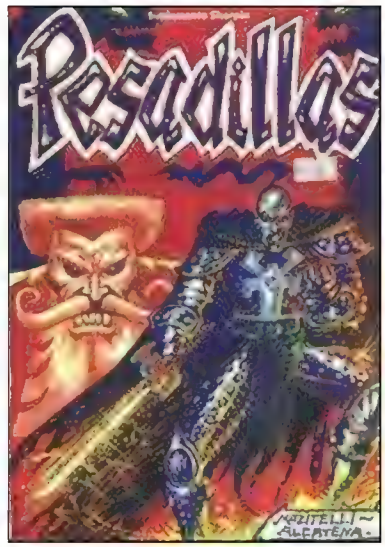
¿Cómo se dividia el poder de decisión sobre la revista?
JS: El Tano, que era el director, hacía las tapas. El decidía las tapas. Después, adentro nosotros realmente publicábamos lo que queríamos, sacando algún kilombo que yo tuve con el Tano, que me levantó la segunda parte de Perramus...en fin, fue algo personal. Pero la decisión en cuanto a los contenidos era mía. Y al poco tiempo de empezar el Oxido, como venían muchos chicos, Juan Manuel se hizo cargo de la conducción del Oxido, además de la parte gráfica, el diseño y todo eso. Y todo lo que era tituleo, secciones, notas y todas esas boludeces, siempre lo manejé yo. Esas fueron las áreas que quedaron discriminadas. Yo no me metía en la parte de Juan Manuel porque yo para todo eso soy un animal, pero consultábamos muchísimas cosas.
¿Perramus arranca para esta misma época?
JS: No, es un poquito anterior. Lo empezamos en el '81.
¿Qué tuvo que pasar para que te decidieras a escribir guiones?
JS: Y, que el Viejo Breccia me pidiera. Yo en aquella época era novio de la hija y...fue una casualidad. Yo solo no me habría animado ni por puta. Y lo primero que hice fue el Capítulo 1 de Perramus. Antes había intentado hacer algunas cosas, preguntándole a Saccomanno, tratando de aprender, pero me salían desastres: cosas largas, presuntuosas. Y a Perramus lo inventé yo de cero hasta el título. Después, por suerte, el Viejo hizo lo que quiso gráficamente. Hice el primer capítulo y al Viejo le gustó. Lo curioso es que lo que quería él era una onda bien aventurera para vender en Europa, porque estaba podrido de no poder vender nada. Hacía cosas tan difíciles, tan raras y tan hermosas que, mucho premio, todo muy bien, pero nunca un peso. El a veces laburaba con Geno Díaz, o con Guillermo (Saccomanno) o con Trillo y hacían cosas de batalla, para vender. No Buscavidas, que no se la vendían a nadie, cosas para vender. El había visto unas cositas mías y un día me dijo "Vos podés escribir, ¿por qué no me escribís algo?". "Bueno, Maestro". Y le escribí eso y al Viejo le gustó, se zarpó y resultó una historieta difícil, complicada, invendible como fue. Perramus tampoco se vendió mucho. La vendimos en 15 países, pero nunca fue un éxito. Los lectores no entendían un carajo; imaginate: si acá puteaban, allá no sabés... Fue éxito con la crítica, pero con los lectores no. Y la linda guita viene cuando la siguen los lectores. Esta fue siempre una historieta de una venta...media. Tanto que acá se publicó un sólo tomo.
. Y el de Ediciones B, que se distribuyó bastante bien...
JS: Si, pero igual falta uno más, que B lo tiene comprado pero no lo va a sacar. Pero bueno, estuvo bien. Trabajamos desde el '81 hasta el '89, que terminé el cuarto tomo en Barcelona. Laburamos casi toda una década para hacer 400 y pico de páginas.
¿La historia termina al final del cuarto tomo?
JS: Si, termina. Pero se podría seguir. La historia se llama "Diente por Diente" y es muy divertida, me encanta. Es el rescate de los dientes de Gardel dispersos por el mundo. Una hermosa historia. Al Viejo ya al final no le gustaba Perramus, le resultaba muy liviano. Porque había cambiado el tono. Del tono dramático que el había creado en el '81, para el '88 u '89 la historia había ido derivando y había un desfasaje entre ese dibujo tan pesado y tan sombrío y una historia que tenía mucho de comedieta. La última tiene cosas más o menos logradas, pero humorísticas.
."La Isla del Guano" también...
JS: Claro, es muy grotesco. Se tenía que llamar "La Isla de Mierda", en realidad. Pero quedó "del Guano". En fin...
¿Qué otras cosas hiciste como guionista?
JS: Poquito. Poquitas cosas. Con Patricia hice una serie que se llamaba Museo, que era muy bonita; algunas cositas cortas con Alfredo Flores. Después con el Viejo hice adaptaciones para la revista Crisis, que más vale olvidarlas, porque fueron hechas con una restricción doble: por un lado ellos elegían los cuentos y segundo, el espacio era exiguo. Ahí he cometido crímenes de lesa literatura. Asesiné a Onetti, a García Márquez, a Borges a Rulfo y al que lo maté fue a Carpentier: hice Semejante a la Noche en ocho páginas. Lo asesiné (risas). Esto habrá sido...a mediados de los '80, paralelo a la Fierro. Todos estos laburos son anteriores al '88, porque en el '88 yo me fui.
. Y a partir de ahí, ¿cómo sigue tu vínculo con la historieta?
JS: En España hice varias cosas. Para un álbum que se llama Los Derechos Humanos hicimos una cosita que me gusta mucho, con el Viejo, que le debe mucho a El Reino Azul, de Trillo y Enrique (Breccia). La de ellos es mucho mejor, pero era una linda historia. Después hice dos historias que me gustan mucho para el álbum Norte-Sur. La del Viejo está medio confusa, pero la que hice con Enrique, Humo, es buena. El hizo lo que quiso, pero a mí me gustó mucho. Y después hice todo un

álbum dedicado a los vascos en Argentina, un álbum por encargo, medio marciano, con Enrique, con Peiró, con Nine, con Mandrafina, con El Tomi, con todos. Le pusieron el título que se les cantó: Abrir Puertas. Se tendría que llamar "Puertas a la Tierra", que es la expresión que usa el gobernador de Paraguay cuando lo manda a Garay al Paraná Bajo, con la decisión de "abrir puertas a la tierra", lo cual es una frase maravillosa. Y bueno, fue un libro de encargo pero hay lindas cosas. Lo iba a bancar el gobierno vasco, pero después no se lo pudieron vender porque era muy crtico, jodía con algunas cosas. Con Nine hicimos una de un vasco oligarca que se llamaba Oligarcochea (risas). Y bueno...eso. No hice muchas cosas en historieta. No me da el cuero. Yo tengo que hacer un esfuerzo para contar en imágenes. Siempre me ha costado un huevo contar en historieta, por eso he producido poco. Yo pienso en términos literarios, pienso en palabras, trabajo mucho con las palabras.
¿Y te ves mas como editor que como guionista?
JS: Si, en historieta sí. Me siento más cómodo sacando libros de la gente que me gusta que poniéndome yo a escribir historietas. Y como editor me doy un montón de gustos. Poder sacar un libro de Max Cachimba a mí me vuelve loco. O haber sacado Sherlock Time.
¿Pensás en términos comerciales, si esto se puede vender bien o no?
JS: Si, qué sé yo. Pero partiendo del hecho de que estas ediciones no son negocio. En ese sentido he hablado muy honestamente con esta gente. "Acá, con esto no vas a ganar guita. Con Sherlock Time no vas a ganar guita. Vas a tirar 3000 ejemplares y los vas a vender despacito". Pero lo bueno es encontrar, como en el caso de Colihue, un editor que comparte ese criterio, no el de ganar plata, sino el de no tener la fantasía de que se va a llenar de guita, que le va a romper el culo a cualquiera, que va a vender 20.000 ejemplares. No. Saben lo que se maneja y tienen un ritmo de venta paulatino y seguro. Tienen un buen catálogo y trabajan bien los libros, lo cual es bárbaro. No tenés el revolver en la cabeza, como cuando te dicen "Vamos a ver dos o tres títulos y si anda bien seguimos, y si no la cortamos". Acá el planteo es "Vamos a hacer esta inversión. Vamos a trabajar". Hay margen para laburar. Vamos a sacar 12 títulos por año, no sé si uno por mes porque es mucho kilombo, pero 12 por año van a salir.
.Estás laburando de nuevo con Lima, no?
JS: Si, por suerte, porque Juan Manuel es una garantía de que los libros sean bonitos. Está muy bien.
.Bueno, contá algunos títulos que estés por sacar.
JS: Pronto sale Cosecha Verde, de Carlitos Trillo y Mandrafina. Vamos a sacar La Guerra de los Antartes, de Oesterheld y Trigo, que es un testimonio de una historieta de la que todos hablan pero nadie sabe qué mierda era. Es una historieta inconclusa y la vamos a publicar inconclusa, como estaba. Incluso va a salir en el formato original, la vamos a contextuar bien, porque era una historieta muy política, casi de coyuntura, que acompañaba lo que pasaba esa semana en la Plaza. Milagrosamente, el Negro Trigo salvó casi el 90% de los originales. Lo demás, lo levantaremos de los diarios. En la colección Freakciones van a estar El Marinero Turco, Tati, Esteban Podetti...también tengo ganas de sacar Polenta con Pajaritos, de El Tomi. Sale Ana, de Solano López, seguramente en la colección Sobrevivientes, la de los '80, por contenido y por el guión de Gabriel, que tiene mucho que ver con lo que pasaba en esa época. De Nine vamos a sacar Keko el Mago, pero aquel hizo la de Hergé. Es tan obsesivo que agarró las páginas de los '80 y las hizo todas de nuevo. Yo me quería morir.
Y después tengo a Copi, que es lo que yo más esperanzas tenía de sacar inmediatamente. Tengo Las Viejas Putas y dos o tres libros más. Impresionante. Y ahí si, realmente con Copi la Argentina tiene una deuda gigantesca. Hemos tenido tantos prejuicios contra él -y me animo a hablar en plural- primero porque para los que nos la dábamos de progres, era "uno que se había ido a París". Tratábamos con cierto desdén a los que se habían ido. Y además, le tocaba el culo a los mitos nacionales: a San Martín, a Evita, cosas con las que todavía hoy no se jode. Pero bueno, hacía mucho más que eso. Copi era realmente un talento descomunal.
.¿Del Viejo Breccia vas a publicar algo?
JS: Si, seguro. Pero no Perramus. Eso sería...medio complicado. Prefiero que salga por otro lado. Lo que sería bueno sacar es La Vida del Che. A la editorial le gustaría mucho porque sería un buen gancho. Con eso podríamos vender un poco, no?. Por ahí sale pronto.
.Cambiando de tema, ¿cómo ves a la historieta actual, en general?
JS: El otro día estaba repasando el reportaje que le hiciste a Cacho (Mandrafina) y...te voy a contestar lo mismo. No leo una mierda. Si querés te cuento algunas cosas que leí y me gustaron. Me gustó mucho el Manual de Historia Argentina del Niño Rodríguez, me encantó. Después, de todas las historietas de afuera que

ustedes leen y les dan tanta importancia...yo no las he leído y no las leo. Es una cagada, pero es verdad. Sólo puedo opinar desde la ignorancia. A esta altura, ya soy casi un paracaidista. De vez en cuando leo alguna cosita, pero me da fiaca. Honestamente, me da fiaca.
.¿Por qué te parece que se te pasó esa pasión, esa calentura por la historieta?
JS: Supongo que lo que me calentaba eran ciertas cosas que estaban enganchadas con mi historia personal. Los artículos estos que se recopilaron en El Domicilio de la Aventura, los siento totalmente lejanos. Los escribí durante 7 u 8 años con mucha intensidad, porque la historieta era un terreno de combate ideológico y de expresión gráfica y artística y todo eso. Y de algún modo, uno pasa por determinados lugares y en determinado momento ya no estás más ahí. Ahora como editor sí. Laburo de editor a partir del placer. No tengo toda esa cosa programática que en un momento tenía en la cabeza, eso de "hay que hacer una tarea determinada, vamos a hacer una revista de historieta nacional". Ojalá saliera, pero...
.¿Por qué te parece que acá no hay revistas de historieta nacional?
JS: Porque no hay ningún editor que se ponga las pilas ni que vea el negocio. La posibilidad de hacer cosas que no sean negocio es cada vez menor. Yo creo que acá se podría hacer una revista que no sea negocio. Yo la haría, pero en este momento tampoco tengo energía para decir "Me pongo a hacer eso". Prefiero hacer esto de Colihue, que es lo que yo quería hacer cuando me fui de Fierro. Libros de historieta para La Urraca, que los podríamos haber hecho muy bien.
.¿Algo más, para ir terminando?
JS: No sé. No te conteste ninguna de las preguntas que me hiciste, pero algunas boludeces deben servir.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

ACCORSI, Andrés y Diego (1996): "Reportajes. Enrique Alcatena", en *Comiqueando*, # 19, Comiqueando Press, Buenos Aires (I-1996)



[Imagen: Portada de uno de los libros de **Alcatena**]

«CONSAGRADO POR NUESTROS LECTORES COMO MEJOR DIBUJANTE ARGENTINO POR SEGUNDO AÑO CONSECUTIVO, QUIQUE ALCATENA ATRAVIESA, COMO CASI SIEMPRE EN LOS ULTIMOS OCHO AÑOS, UN GRAN MOMENTO EN SU IMPACTANTE CARRERA. LO QUE SIGUE NO ES MAS QUE UNA PLACENTERA CHARLA CON UNO DE LOS GRANDES AMIGOS QUE NOS DIO ESTA PROFESION. OJALA LA DISFRUTEN TANTO COMO NOSOTROS.

.Sabemos que tu infancia es de fan del comic...

QA: Totalmente.

.¿Y cómo fue que dijiste "Me dedico a esto, me meto en esto y vivo de esto"?

QA: Yo nunca tuve ningún dilema, ya lo sabía desde chico. No concebía otra cosa que esa. Entonces terminé la secundaria y me fui a Record con mis muestritas, con las páginas dibujadas de los dos lados, porque no tenía ni idea de lo que era un original. Y me salió un trabajito que temo que se está por publicar, uno onda Barry Smith, muy raro. Y bueno, seguí la carrera común del principiante de aquella época, que era ser ayudante un tiempo y después me largué por la mía.

.¿Con quién laburaste?

QA: Con Chiche Medrano, con el que aprendí muchísimo. Yo tenía ganas de dibujar, me gustaba el dibujo, pero el lenguaje de la historieta lo aprendí mientras fui su ayudante. Ahí vi cómo era la cosa. Eso no se ve en mi trabajo. Si vos ves el trabajo de Chiche y el mío, no se parecen, pero el lenguaje del comic lo aprendí trabajando con él. Estamos hablando del año...'75.

.¿Qué influencias habías acumulado hasta este momento?

QA: Y, la Marvel. Lo que más me pegó en cuanto a estilo y a ganas de dibujar y de largarme a hacer historietas fue la Marvel de los '60: Jack Kirby y Steve Ditko. Me gustaba mucho DC de la Silver Age, pero lo que me pegó fuerte-fuerte fue lo de Marvel.

.¿Y cómo engancha en esto toda la onda mitológica y de fantasía?

QA: Eso es aparte. Es un gusto paralelo que yo siempre tuve: leer libros de historia y mitología. En cierta forma tiene algo que ver con toda esa cosa mitológica-épica que tenía el comic de Kirby, o incluso con la cosa extraña y sobrenatural del Dr. Strange de Ditko, que fue y sigue siendo una obra maestra.

.¿Más o menos para qué época entraste a publicar en Anteojito?

QA: Eso fue mucho después, en el año '82. Yo llevaba tres años trabajando en forma independiente para (Alfredo) Scutti y para Inglaterra.

.¿Qué hacías para Inglaterra?

QA: Series para las publicaciones semanales de la Thompson, que vendría a ser la Columba inglesa (risas). Y a raíz de ese trabajo me conoció Alan Grant, a pesar de que no iba firmado. Y en esa época yo no podía explotar toda la cosa de historieta fantástica. Yo era un dibujante de historietas históricas, no podía meter una fantástica ni aunque les rogara. Entonces me fui a ver a (Manuel) García Ferré con unas ilustraciones tipo cuentos de hadas infantiles y con el proyecto de una serie. A él le gusto y trabajé cuatro o cinco años para él. Trabajaba a color, primero con

ISSN: 1579-2811

máscaras y después con color directo, y así salieron Cascabel, Capitán Morsa, Arlequín... un montón. Y fue la única vez que hice guiones en forma sostenida. Pero me descorazonó un poco trabajar con García Ferré. No por él, sino por una cierta desprolijidad que había en el trato a los colaboradores, por lo menos en aquel momento. Y me fui en el '86 u '87, cuando volví a trabajar fuerte para Record, después de cuatro o cinco años de no colaborar en las revistas de Scutti. Ahí fue cuando enganché La Fortaleza Móvil, con guión de (Ricardo) Barreiro.

.Ese momento en que volvés a trabajar con Scutti es el momento de un cambio, de un salto grande. ¿Cómo fue?

QA: No sé. Hubo una... fue algo realmente extraño, todavía me llama la atención. De repente pude volcar un montón de cosas que estaban tapadas. Si bien ya había hecho ese tipo de temas para Inglaterra, fue como descubrir una veta de repente. Y creo que, hasta ahora, fue mi mejor época en cuanto a la parte creativa. Esas cosas que hice con Barreiro, con (Eduardo) Mazzitelli y con (Walter) Slavich todavía me parecen buenísimas. Ahora estoy esperando hacer otro salto como el de ese momento.

.¿Cómo enganchás con DC?

QA: Engancho a través de (Chuck) Dixon y (Tim) Truman, por esa época, año '88 u '89. En ese momento ellos fundan una editorial independiente y vienen a Argentina a comprar material, porque tenían el contacto con los hermanos Villagrán. Buscaban material extraño, onda Heavy Metal, para publicar en EEUU. Son presentados a Scutti y entre los dibujantes que ven en Record yo soy uno de los que les resultan interesantes. Ellos publican en su editorial Four Winds La Fortaleza Móvil y El Mundo Subterráneo. Y más o menos para esa época me entero de que va a salir una serie sobre el origen del Hombre Halcón y digo "Qué bueno que va a estar esto, qué ganas de ver ese material!". Era Hawkworld y poco después me llega la propuesta para entintarla! Yo no entendía nada, pero fue todo a raíz de Truman, que la escribió y la dibujó, y quería que yo le diera el look barroco y exótico de La Fortaleza Móvil. Y desde entonces colaboré casi permanentemente, con algunos baches, con editoriales americanas. Después de Hawkworld vino Spider y después empecé a trabajar por la mía, ya sin entintar a Truman. Y así hasta hoy en día.

.Contanos qué estás haciendo ahora.

QA: Para Marvel estoy haciendo Conan, a veces para la revista de blanco y negro y a veces para el comic-book. Ahora estoy haciendo dos capítulos para el comic-book. Y estoy preparando una miniserie para Legends of the Dark Knight, de Batman y Clayface. Para Italia no estoy trabajando porque no tengo tiempo. Me gustaría, pero no puedo.

.Para Inglaterra tampoco, no?

QA: No, eso se cortó hace tiempo. Lo que quedó de ahí fue el contacto con Alan Grant. El averiguó quién era Alcatena y realmente no sé cómo hizo para contactarse conmigo. El había visto unos trabajos que yo hacía para la Thompson y le gustaron. Y en un momento me propuso trabajar con él para una independiente: Toxic. Hacíamos un personaje que se llamaba Makabre, pero no duró nada porque Toxic se fundió. Se recopiló todo, pero la segunda parte quedó sin publicar y sin cobrar. Siempre está la idea de, algún día, venderlo en algún otro lado.

.El año pasado te diste un gusto grande con los 4 Fantásticos, no?

QA: Si, pero ahora lo veo y me muero de vergüenza. No estoy para nada orgulloso de cómo salió eso.

.Pero tuviste en tus manos a los personajes de Kirby! Los que siempre te cebaron!

QA: Justamente. Me convencí de que no los puede hacer nadie que no sea Kirby. Veo lo que hice y me parece un trabajo tan del montón, tan poco inspirado... sobre todo comparado con la cosa grandilocuente que hacía Kirby. es como una cosa muy apagadita. Y ahí me di cuenta de que los 4 Fantásticos son personajes que no se adaptan fácilmente a interpretaciones personales de los artistas. De Batman podés tener 3000 versiones: la de Miller, la de McKean, la de Breyfogle... mil. De los 4 Fantásticos ¿qué vas a hacer? ¿Una versión dark? ¿Una versión fantástica? ¿Una versión adulta? Son personajes que están cristalizados y no los podés mover mucho. Me di el gusto, pero después ese trabajo me dejó descorazonado.

. Y ahora, ¿qué personajes querrías dibujar?

QA: Yo estoy chocho haciendo Conan. Hasta me doy el lujo de hacer cosas parecidas a las que hacía en Skorpio. Y no es un personaje que tenga royalties altos, ni que sea el más vendedor, ni que te dé mucha plata, pero es lo que yo más disfruto hacer. Yo toda la vida quise dibujar a Conan. Y Batman también me gusta mucho. Demon también me fascina, pero en este momento lo tienen como suspendido. Algo hablé con Alan Grant, pero todavía está todo en veremos. Hay varios proyectos.

.¿Y extrañás un poco los guiones de Mazzitelli y esa onda?
QA: Si, si. Tengo muchas ganas de volver a trabajar con él. Tengo que hacerme tiempo. Pero bueno, por como se han dado las cosas, no he podido.
.¿Estás yendo a las reuniones de la ACHA?
QA: Si, vamos a ver qué pasa. A mí me parece un proyecto válido, piola. Recién está empezando un poco desordenadamente, se está desenvolviendo un poco caóticamente, pero es algo inevitable.
.¿Es posible la resurrección de la historieta argentina?
QA: Vamos a ver. Ojalá que sí.
.¿Y puede ser que la historieta vuelva a captar a Quique Alcatena?
QA: Si, yo para la ACHA trabajaría gratis! Esto me importa, me atañe y me gusta. Y si sale me voy a esforzar, no voy a hacer un trabajo a la bartola. Si puedo voy a seguir trabajando para acá. De hecho, habría seguido trabajando para Scutti si no hubieran pasado ciertos equívocos, ciertos manejos extraños de Eura, que decían "Trabajá con Robin (Wood), no trabajés con Mazzitelli" y varios malentendidos bastante confusos.
.¿Qué pasó con tu proyecto de la saga del Ulster, con Robin, que hiciste un sólo capítulo?
QA: Y, en ese momento cayó lo de los 4 Fantásticos, después al toque enganché con Conan y... es una oportunidad muy grande, me interesa mucho profesionalmente. Si a mí a los 16 años me decías que iba a dibujar Conan, el que dibujaba Barry Smith, yo mordía el zócalo! (risas) Y a nivel guita son otros valores. Pagan por lo menos tres veces más que en Italia. No hay discusión!
.Además con Conan te diste el gusto de hacer una historieta con guión tuyo, no?
QA: El plot es mío, los diálogos los hizo Dixon. Y Dixon estaba muy contento, porque aparentemente allá no es muy frecuente que pase eso. Y tengo más ideas para Conan.
.En este momento, ¿tenés la posiblidad de decirle a los yankis "Quiero hacer tal cosa"?
QA: Sí, la onda de Clayface fue una onda mía. Siempre estuve calentito con hacer

algo con Clayface, es un personaje que siempre me gustó. Y me mandé una ilustración de Clayface con el Batman viejo y se la mandé a Dixon, Dixon se la pasó a Archie Goodwin y dio luz verde para largar la miniserie. Y Dixon dio un paso al costado y dijo "Creo que Alan Grant va a hacer un mejor Clayface", por la onda más loca que tiene Grant. Y cuando hablé con él, le dije que a mí Clayface me gusta por la onda de granguiñol que se puede hacer, por la cosa grotesca, medio monstruosa. Quiero hacer algo siniestro con Clayface, no esa especie de Ben Grimm que aparece en el dibujo animado, Ojo, está lindo, me gustó mucho, pero yo lo veo como un personaje más enfermo, como una cosa en descomposición, una cosa muy fea. Y bueno, se dio lo de Clayface. Supongo que fue por el momento, justo después del anual de Man-Bat, cosa de que no se olvidaran de que yo estaba metido con Batman. Pero se me dio.
.Cambiando de tema, ¿existe el estilo Alcatena? ¿Por qué nadie te copia, si todos dicen que sos un capo? Nos pareció rarísimo que en nuestro concurso no aparecieran tres o cuatro clones de Alcatena. ¿Por qué te parece que es así?
QA: A mí no me extraña eso. Porque si a mi dibujo le sacás toda la parte imaginativa, no es un dibujo particularmente fuerte en cuanto a lo estilístico. Vos ves un trabajo de Mignola y te das cuenta de acá a ocho cuadras. Lo mismo pasa con Miller, o con Pratt, o hasta con Mandrafina. Pero mi dibujo en sí no tiene nada de particular. Lo que puede gustar es toda la carga de creatividad, por eso resulta difícil copiarme un clima, o una ciudad, o un monstruito, o una pilcha. Además mi dibujo se adapta a la historia, yo cambio de estilo de acuerdo a las historias. Creo que lo mío se reconoce por lo exótico, porque hay seres raros, no por el dibujo en sí.
.Vos que fuiste uno de los primeros argentinos en trabajar para USA, ¿cómo ves esa especie de movida?
QA: No creo que sea una movida de los dibujantes argentinos. Es una movida de algunos. Además pasa algo similar con los dibujantes de Brasil, de España. Pero no veo muchos argentinos trabajando. Parece que ahora la pegó bastante bien (Ariel)

Olivetti, pero en general, al dibujante argentino le cuesta bastante adaptarse al estilo de lo que los yankis quieren. Fijate que a mí tampoco me llaman para hacer los X-Men, yo hago proyectitos medio extraños. La onda que buscan ellos, que es la onda de Image, a nosotros nos cuesta porque no la sentimos, nos resulta poco personal. En general, al dibujante argentino no le gusta dibujar superhéroes, le interesa sólo por la paga. Creo que, o tenés que pegar muy bien con el estilo de ellos, haciendo lo que ellos hacen pero mejor, o darles algo que ellos no tengan, o que les resulte interesante por lo diferente, sin salir de lo que se pueden bancar, pero con una vueltita de tuerca. Por eso gustó (Leo) Manco.
.¿Te gusta la onda alternativa del comic yanki, la línea Vertigo y demás?
QA: Me gustan algunas cosas de Vertigo, no todas. Pero he visto cosas independientes que me gustan muchísimo: Daniel Clowes me encanta, el Bacchus de Eddie Campbell, el Jim de Woodring me parece bárbaro. Me gusta mucho la onda Fantagraphics.
.Y el comic europeo, ¿dónde está?
QA: Creo que se convirtió en una industria más parecida a la del libro: de vez en cuando sale algo. El comic yanki y el manga han invadido por completo su mercado al punto que en Europa hay producción local de manga. Y me parece que el comic europeo se miró demasiado el ombligo, dio vueltas siempre a lo mismo. Ultimamente no vi muchas cosas europeas que me impactaran. Sí a nivel dibujo, pero con lindos dibujos no hacemos nada. No hay historias, no hay fuerza detrás.
.Como tipo que hace punta en Argentina, ¿cómo ves la historieta en general? ¿Para dónde va? ¿Qué le falta?
QA: Lo que está faltando es una visión personal fuerte, como fue la de Lee y Kirby en los '60. Después de eso no pasó nada, por lo menos a nivel masivo. Fueron todos desprendimientos de eso.
.¿Te parece que el Swamp Thing de Moore o el Sandman de Gaiman son desprendimientos de eso?
QA: No, pero tampoco son masivos. No son cosas que puedan revitalizar la industria. Estamos hablando de números ínfimos. Acordate que en los '60 Batman estaba por cerrar, no pasaba nada. Y de repente, estos tipos con sus revistitas, de a poquito pegaron un sacudón que sigue hasta hoy. Son cosas irrepetibles. Hoy no se podría repetir el fenómeno de Lee y Kirby, o el fenómeno de Oesterheld en los '50. Image no es un fenómeno, es una movida comercial y punto. Cultural y creativamente no existe. Y falta eso. Hasta que no aparezca algo así, todo va a seguir en una lenta agonía. Yo confío en que en algún lado se produzca un sacudón.
.Bueno, Quique, mil gracias.
QA: Cuando quieran la seguimos.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ISSN: 1579-2811

ACCORSI, Andrés (1996): "Reportajes. Eduardo Risso", en *Comiqueando*, # 22, Comiqueando Press, Buenos Aires (VII-1996)

[Imagen: Dibujo de **Risso** para la portada de *Mundo Inferno* en su edición española]

«UNA DE LAS FIGURAS INDISCUTIDAS DE ESTOS ULTIMOS QUINCE AÑOS DE HISTORIETA ARGENTINA ES, SIN DUDA, EDUARDO RISSO. DUEÑO DE UN ESTILO PERSONAL, VERSATIL Y DE ALTO IMPACTO, EL DIBUJANTE DE SERIES COMO FULU, PARQUE CHAS Y BORDERLINE SE VINO DESDE ROSARIO, ENTRE OTRAS COSAS, PARA CHARLAR ANTE EL GRABADORCITO DE COMIQUEANDO. ACA ESTA.

AA: Yo sé que naciste en Córdoba. ¿Cuándo?

ER: El 23 de Noviembre del '59.

AA: ¿Cuánto hace que vivís en Rosario?

ER: Desde el año '85. Entre el '79 y el '85 viví en Buenos Aires.

AA: ¿Qué hiciste antes de Julio César, que es tu primer trabajo que me quedó grabado? ¿Cómo entraste en la profesión?

ER: Profesionalmente empecé en Columba, en el año '81, con una serie que se llamaba Taggart.

AA: ¿A quién te tocó copiar?

ER: A (Cacho) Mandrafina, que era la estrella del momento. Taggart era muy parecida a una serie de TV de un abogado que resolvía casos... Petroccelli, se llamaba. Taggart era una especie de Petroccelli. Después le siguió una miniserie, con la que me ligué un buen tirón de pelo. Era Holocausto, la miniserie para televisión sobre la Segunda Guerra Mundial, llevada a la historieta. Y en esa época yo estaba haciendo el curso con el Viejo Breccia, que era un tipo que te abría la cabeza y te daba el empujoncito para que uno se jugara un poco más. Y me dijo "No! No lo copies a Mandrafina!". Y bueno, yo me abrí. Metí un poco de Mandrafina y un poco de José Muñoz, que en esa época me gustaba mucho. Para mí Muñoz era una influencia muy grande, pero para Columba era... Satanás (risas). Y me costó un buen tirón de orejas por parte de (Antonio) Presa, pero la publicaron. Y ahí yo dije "Ah, si la publican es porque tan mal no está". Y bueno, a partir de ahí siguió Julio César, ya en el '83 u '84, con Ricardo Ferrari.

Y lo último que hice en Columba fue una serie con Robin Wood, el Angel. Transcurría en el medioevo y los guiones eran refritos de los de Ibáñez, una serie que dejó inconclusa Enrique Breccia, cuando se fue por desacuerdos con la editorial. Y Robin inició una nueva historia, adaptando todos los capítulos que habían quedado sin dibujar. Esta también quedó trunca, porque yo me fui. Hace un par de años me llamó Presa, para ver si yo quería seguir El Angel junto con Robin, pero para Italia. Pero habían pasado 10 años... era imposible.

AA: Y ahí arrancás con Ricardo Barreiro, en Parque Chas. En esta serie tenías un estilo raro, puntilloso, lleno de detalles...

ER: Si, esos puntitos son un medio tono, que yo ponía con el lápiz para darle volúmen. El punteado lo da la textura del papel que yo usaba. Y lo hice así poque yo quería hacer color, pero ni acá ni afuera conseguía quien me publicara las historietas a color, porque era muy caro. De todos modos, me siento muy cómodo con el blanco y negro.

AA: Con Barreiro hiciste Parque Chas, Caín y Parque Chas II. ¿Hacía falta esa continuación? El primer libro cerraba perfecto...

ER: Lo hicimos porque un editor italiano lo quería continuar y nosotros aceptamos.

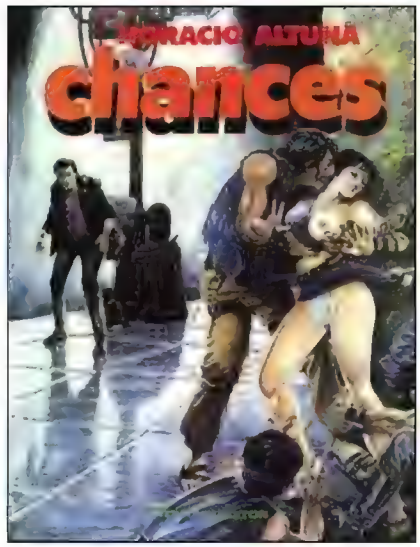
AA: ¿Por qué te parece que pegó en Europa algo tan porteño como Parque Chas? Porque en la serie aparecían Perón, Dolina, cosas que nada que ver...
ER: Sí, ocurrían cosas raras, pero que podían ocurrir tranquilamenteen París, o en Nueva York. No deja de ser una historieta policial, o fantástica, a pesar de partir de una leyenda o unmito local. Tenía un poco de todo, todos los ingredientes que hacen que una historia sea atractiva. Después, si ocurre en Buenos Aires o en Nueva York, no importa.
AA: ¿Cómo fue el paso de trabajar con Barreiro a trabajar con (Carlos) Trillo?
ER: Fue paulatino. Entre que Trillo me llamó y que empezamos con Fulú, pasó un año. En ese año yo terminé un trabajo para Italia y la segunda Parque Chas. Después, se fue perdiendo de a poco el hecho de trabajar con Barreiro y yo me volqué más al trabajo con Trillo. Pero con los dos trabajé muy cómodamente. Con Carlos tengo una especie de simbiosis, nos retroalimentamos el uno al otro. Yo veo sus guiones y me dan ganas de hacer algo nuevo y él ve mis dibujos y le dan ganas de hacer más y así es como van creciendo las series. Además nos manejamos con total libertad. Más de una vez he tachado algún diálogo, o agregado cuadros a las secuencias que plantea él. Nos manejamos con mucha libertad.
AA: ¿Cómo fue tu descubrimiento de Frank Miller?
ER: Con Sin City. Yo no leo mucha historieta y menos historieta yanki, leí muy poca historieta yanki. Pero cuando vi los dibujos de Sin City, me llamaron la atención por lo parecido a Breccia. Y dije "Caramba! ¿Quién es este tipo que ha mirado tan bien a Breccia y lo ha llevado a una estilización tan grande?". Me recomendaron que leyera la historia, que era muy buena y cuando la leí me encantó. Fue la primera vez que un comic yanki me llamaba tanto la atención. No pensé que podían hacer esas cosas.
Después vi material de (Mike) Mignola y de algunos más, pero ninguno me pegó como Miller.
AA: En Crash se nota mucho que estabas copado con el estilo de Miller.
ER: Si. Con Crash estuvimos un año y pico. Fueron muchísimos capítulos que fueron hechos muy rápido, con un equipo de dibujantes. Esto me enseño a dibujar más rápido; yo cuando dibujaba Fulú era una tortuga. Y el cambio de ritmo me desempolvó, hizo que surgieran nuevas cosas. No sé si me gusta tanto la serie. Me gusta más Ay, Jalisco!
AA: Contá un poco de qué se trata, porque acá no se publicó.
ER: Es una detective mestiza mexicana, con todo lo que sufre en una comunidad de EEUU, donde es constantemente segregada y le pasan las peores cosas. Tiene capítulos muy lindos, justo ahora la estamos terminando.
AA: También vi unas muestras tuyas para Batman. ¿Te gustaría dibujar Batman?
ER: Si. De los superhéroes es el que más me copa, porque al ser un personaje tan oscuro, va bien con mi estilo de blanco y negro. Además a Batman me lo puedo creer, porque es más humano. No me puedo creer a Superman, ni a los X-Men, ni todo eso, pero a Batman sí.
AA: Vos pasaste por géneros muy distintos como el histórico, el policial y la ciencia ficción. ¿Con cuál te quedás?
ER: El único que no me convence es la ciencia ficción, porque no me la creo. Además es un género que requiere mucha investigación, mucho estudio y cuando uno produce a la velocidad que estuve produciendo yo estos años, no se puede dedicar mucho a investigar. Y un género que a mí me gusta mucho es el western. No sé si se lo podré vender a alguien, pero me encantaría hacer un comic del Oeste.
AA: ¿Alguna vez se te ocurrió ser guionista?
ER: No. No me gusta hacer guiones. A mí me gusta contar las historias. Armar las secuencias, los enfoques, esas cosas.
AA: Desde adentro del asunto, ¿cómo ves a la historieta? ¿Para dónde va? ¿Qué le falta?
ER: Yo creo que hay una crisis, pero no sé si es propia de la historieta o si es una crisis global. Se fueron sumando varias cosas: la expansión de la computación, el video, la tele, y los pibes que, por lo menos en este país, cada vez leen menos. Y además está la crisis económica, que hace que tengas que elegir entre comer o comprar la revista y, obviamente, elegís dejar la revista. Respecto del mercado nacional, creo que nos falta un referente más autóctono, como en su momento fue Fierro.
AA: Y última: ¿Qué se puede hacer para resucitar a la historieta argentina?
ER: Para empezar, hace falta un editor. No hay editores. Yo supongo que sacar una revista debe ser caro, debe ser difícil recuperar los costos. Y encima está el bombardeo del exterior. Hoy, sacar una revista significa competir con las publicaciones de EEUU que aparecen acá un día después que allá. ¿Cómo hacés?

Necesitás una campaña publicitaria que te respalde y eso sale caro. En la época en que salió Fierro no había una entrada tan masiva de material del exterior. Acá materia prima hay, gente que labura bien hay. Pero evidentemente debe ser muy difícil editar bien en el país.
AA: Bueno, Eduardo, mil gracias.
ER: Gracias a vos.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ACCORSI, Andrés y Diego (1996): "Reportajes. Horacio Altuna", en *Comiqueando*, # 25, Comiqueando Press, Buenos Aires (I-1997)



[Imagen: Portada de la obra *Chances* de **Altuna**]

«CON ALTUNA NOS UNEN DOS PASIONES: LA HISTORIETA Y EL GLORIOSO RACING CLUB. EN UNA DE SUS INFRECUENTES VISITAS AL PAIS, ESTE EXCELENTE HISTORIETISTA (QUE EN LOS ULTIMOS 15 AÑOS GANO MUCHOS MAS PREMIOS QUE LA YA MENCIONADA ACADEMIA) SE SENTO A CONVERSAR CON NOSOTROS. ESTA ES LA CHARLA CON EL CREADOR DEL LOCO CHAVEZ, EL SEÑOR LOPEZ, EL NENE MONTANARO Y MUCHAS DE LAS MEJORES MINAS QUE HAN PASADO POR EL NOVENO ARTE.

.Sabemos que naciste en Córdoba hace 55 años. ¿Cómo y cuándo te venís a la Capital?

HA: Bueno, mi viejo era empleado del Banco Nación y yo fui casi nómade, porque andaba de un pueblo a otro. Antes de llegar a la Capital viví en 14 sitios diferentes. Siempre me gustó el dibujo y estando en General Rodríguez -tendría 22 o 23 años- me hice amigo de Juan Dalfiume. En aquel entonces estudiaba Abogacía, pero no me gustaba, era un desastre en el estudio. Había empezado con ilusión, pero después me di cuenta que no... ya me había convertido en un mal estudiante. Entonces andaba buscando a qué dedicarme. Y el dibujo siempre me gustó, pero no lo veía como un futuro. Y en esa época había una especie de fiebre, todo el mundo ponía granjas de crianza de pollos doble pechuga. Y con Dalfiume y otro amigo español pusimos una granja que nos duró... un año. Después se fue todo a la mierda, perdimos guita y demás. Y de ahí, a partir de la amistad con Juan y con el Zurdo Díaz, que era guionista, me empecé a plantear en serio lo de dibujar.

.En aquella época se empezaba en Columba. ¿Fue tu caso?

HA: No, yo empecé en una historieta infame que se llamaba Super Volador.

.Si! Una que era toda copiada del Superman de Wayne Boring...

HA: Exacto. Y ahí estaba yo. Esto fue en 1965. Ahí publiqué mi primera historieta profesional, que fue amateur porque no me la pagaron. Pero bueno... si vieran lo que dibujaba en aquel entonces... era un criminal (risas). No sé cómo me publicaron. En realidad sí, en esa revista se comprende que me hayan publicado.

.¿Con qué influencias, con qué cosas en la cabeza te largaste a hacer historietas?

HA: Desde ya que lo que a mí me gustaba no tiene nada que ver con lo que hice ahí. A mí me fueron gustando por épocas Harold Foster, Alex Raymond, después Milton Caniff y Frank Robbins, después Breccia, Pratt, su ruta. Pero lo que hacía en esa revista era infame, era un desastre. Ojalá que haya desaparecido de la faz de la Tierra, que no quede un sólo ejemplar en pie.

.Conocemos a gente que las tiene...

HA: Y sí, algún hijo de puta se las debe haber guardado (risas).

.Y de ahí, a Columba.

HA: Si, empecé en Columba en el '67. Cada vez que me acuerdo de ese día se me pone la piel de gallina. Yo llevé unos dibujos que había calcado de un dibujante italiano que era muy bueno. Voy a Columba y esperando junto conmigo estaba Alberto Balbi, que para mí era un ídolo, un dibujante excepcional de la mejor época de Hora Cero. Y sale (Antonio) Presa, que ya había visto las muestras de los dos, y

ISSN: 1579-2811

le dice a Balbi "Lo siento, pero tu trabajo no está bien, no gustó y qué sé yo". Y yo dije "Ahora a mí me pega una patada en el culo". Y no. A mí me aceptó y a Balbi lo rechazó. Y yo dije "¿Qué es esto? ¿Dónde me estoy metiendo? ¿Qué conjunción extraña hay aquí para que lo de Balbi no guste y lo mío sí?". Y bueno, así empecé. Hice Kabul de Bengala, otra serie que era muy mala, que hice sólo tres episodios porque me pudrí... una con guión de Sergio Almendro... un gendarme... uno ya estaba podrido de los milicos en ese entonces, así que no me gustó. Y dibujé varias historietas de Robin Wood, historietas deportivas y una serie que se llamaba Big Norman, que después se continuó.
En aquel entonces empecé a ir a las reuniones de la Asociación de Dibujantes. Era la época de la primavera de las libertades en Argentina, año '71, '72. No es que existiesen las libertades en ese momento, sino que uno luchaba, había ideales y todo eso. Y en la Asociación estaban Bróccoli, Garaycochea, Cacho Mandrafina, Macagno... un montón. Y teníamos una lucha gremial muy fuerte, que era la de los derechos de autor. Peleábamos para que nos dieran los derechos de autor. Yo fui a reclamar mis derechos a Columba, pero si me decían que no, ¿qué hacía? ¿me iba a quedar?. Y me dijeron que no y yo me fui. Ahí empecé a trabajar para los ingleses y a hacer story-boards para publicidad. Y había empezado a publicar algunas cosas en Satiricón, con (Carlos) Trillo, así que no me interesaba quedarme en Columba.
.¿Cómo se conocen con Trillo y cómo nace el Loco Chávez?
HA: Nos conocimos en Satiricón y ahí hicimos un par de historietas. Después Carlos se va de Satiricón y funda Mengano. La relación siguió, nos hicimos amigos y nos enteramos que había una posibilidad de entrar en Clarín, porque iban a cortar algunas historietas y demás. Y efectivamente, sin saber siquiera a quién íbamos a reemplazar, presentamos una historieta, que era el Loco Chávez, y a los cinco o seis meses nos llamaron para largar. Presentamos un episodio completo, serían unas 15 tiras, que eran muy distintas a todo lo demás, más aventureras.
.Esta es la época en la que, de alguna manera, te especializás en dibujar minitas...
HA: En realidad, a mí lo que más me gusta es dibujar la figura humana, todo lo que sea gestual, corporal. Y... se me da bien hacer las minas. Pero los tipos también. Lo que pasa es que hay mucha gente que sabe hacer tipos y menos gente que sabe hacer mujeres. Y a mí se me dio esa habilidad.
.Una gran pegada. Gran parte del atractivo del Loco Chávez era ver a qué mina se levantaba, si estaba mejor que la anterior... y lo de Pampita fue increíble. La gente se acuerda de Pampita casi tanto como del Loco.
HA: Si, fue muy fuerte. Me contaron que cuando el Loco Chávez se estaba por ir, en la cancha de Racing la hinchada cantaba "no se va, el Loco no se va". Pero bueno, ya estaba tomada la decisión de dejar de hacerlo.
.¿Por qué fue eso?
HA: Porque yo estaba a 12.000 kilómetros y tenía la necesidad de hacer otras cosas, pero no el tiempo. Hacía tiempo que yo quería dejar la tira.
.Además, el fin del Loco marcó el fin de la dupla con Trillo, que fue más que fructífera...
HA: Si, pero tené en cuenta que todas las historietas que hicimos con Trillo las hicimos juntos, no las hizo él solo. Nos sentábamos los dos y las hacíamos juntos. Cuando yo me fui a España esa relación dejó de ser la misma. Y además yo tenía mis propias ideas y quería hacer mis historias. Y mal o bien, con mis limitaciones y todo, las empecé a hacer.
.Hubo una pequeña época en la que alternabas cosas con Trillo y cosas con guiones tuyos...
HA: Si, pero muy poco.
.Para cuando llegaste a España en el '82, ¿lo tuyo ya era popular?
HA: No, no me conocía nadie. Nadie sabía absolutamente nada de mí ni de mi laburo. Nada.
.Pero entre el '82 y el '86 en España hubo una especie de Boom Altuna...
HA: Son cosas que se dan. Cuando yo llegué, lo único que tenía vendido era un trabajo para la revista 1984 que todavía no se había publicado. Era El Ultimo Recreo, pero no había empezado a salir. Y al mes siguiente se hizo el Salón del Comic en Barcelona y yo fui con mi carpetita, a buscar algún lugarcito al sol en el mercado, a ver si había otro que pagara más, qué sé yo... Pero no me conocía nadie, absolutamente nadie. Ahí conocí a Carlos Giménez, a Beá, a Font, a Bernet...
.¿Por qué creés que durante esos años tu obra despertó tanto furor? Porque de que no te conociera nadie pasaste a levantar toneladas de premios...
HA: Si, el primero que recibí fue como guionista, por Ficcionario. Y habré ganado cinco o seis más, no recuerdo bien. Me acuerdo que en el '86 me dieron el Yellow Kid, en Lucca. Pero allá mi desafío era empezar de cero. Acá yo me sentía muy mal, estaba pasando una crisis de todo tipo, la de los 40, que es una edad de mierda, y

me fui realmente mal. Y allá empecé de cero.
.¿Cómo fue el paso de los guiones de Trillo a tus propios guiones?
HA: Y... es que los guiones nunca fueron totalmente de Trillo. Después de Columba, que fue mi etapa de mercenario, nunca dibujé un guión que no quisiera hacer. Nunca hice un guión de Trillo con el que no estuviera totalmente conforme, siempre los hacíamos juntos, con cosas de los dos.
.¿Y qué pasó después? Uno tiene la sensación de que entre el año '87 y el '90 alguien tiró del enchufe y toda la movida del comic para adultos se paralizó de golpe. ¿Cómo fue eso?
HA: Acá te tengo que dividir la respuesta en ds: Por un lado mi situación personal y por el otro la del comic en general. Cuando yo llegué en el '82, había un boom en toda Europa, por eso no me fue difícil empezar a trabajar. Y durante un tiempo, el boom continuó en forma desaforada. Dentro del comic para adultos se publicaba cualquier cosa. Todas las editoriales publicaban mucho, y mucho libro, además. Y el gran mercado de Europa, la locomotora que tiraba del tren, era el francés. Y lo que hacían los franceses era infame, porque había editoriales que llegaban a publicar 30 o 35 títulos por mes. Una locura. Había meses que salían ciento y pico de títulos. Y ya para esa época se empezaban a vender menos las revistas, porque las utilizaban como catálogo, no como revistas. Publicaban las historietas que inmediatamente después recopilaban en libro, y había gente que compraba la revista y no el libro, pero la mayoría esperaba el libro. Con semejante parva de libros, en las librerías se daba el siguiente fenómeno: La librería recibía por ahí cuatro títulos por día. Entonces, ponían los libros que podían en las mesas principales y quedaban ahí dos o tres días. Lo que no se vendía, iba al anaquel y si no se vendía en el anaquel, pronto desaparecía del mercado. Ahora, si vos tenías la mala suerte de que tu libro saliera al mismo tiempo que se editaba un Astérix, o un Hugo Pratt, o un Blueberry, o un Manara... vendías muy poco. No es mi caso, porque yo siempre vendí bien en Francia, pero ese fenómeno era así.
Entonces se compró y se editó una inmensa cantidad de mierda... parvas y parvas de mierda. Además, cualquier hijo del vecino que hacía una historieta, la salía a vender como "historieta adulta" y se la compraban, aunque la calidad fuera... relativa.
.Eran aventuritas para adolescentes con drogas y tetas...
HA: Si. O era eso, o cosas muy pretensiosas, muy intelectuales y con un dibujo de mierda. Fallaba el guión, fallaba el dibujo... y ahí quedaron los depósitos, llenos de libros que desaparecieron. A Glénat una vez se le incendió misteriosamente un depósito, seguramente para no pagar los derechos.

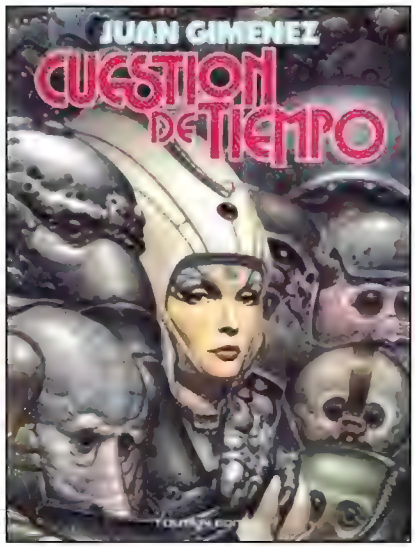
Y otra cosa es un criterio muy raro de los editores, que era comprar mucho material a libro cerrado. Yo no sé si estaba bien o mal, pero a mí me compraban a libro cerrado. Podía hacer la Capilla Sixtina o la última mierda. Les decía "Tengo algo para vender", "Bueno, bárbaro, ¿cuánto querés?". Y ni lo leían. Se compraba mucho material así. Y bueno, todo eso atentó y se vino todo a la mierda.
.¿Qué quedó hoy por hoy de todo eso?
HA: Hoy en día quedaron algunos sobrevivientes, algunas editoriales que se han saneado. Pero yo al mercado francés lo detesto. Mejor dicho, no al mercado, sino a las editoriales francesas. A mí me han cagado y yo sé cómo te cagan. Y no una, todas.
.¿Cómo se te dio el laburo para Playboy?
HA: Eso empezó hace cinco años. Como vieron que hacía lindas minas, me pidieron una historieta. La hice, gustó, me pidieron otra justo cuando yo estaba enrollado con otra cosa, siguieron insistiendo, hice otra más y después ya me propusieron de frente hacer una por mes. Y acepté con la condición de poder venderlas en Italia y España. Pero después se empezaron a vender en todas partes: en Francia, en Holanda, en Australia, en Turquía, en Brasil, en Sudáfrica... y acá salen en SexHumor.
.¿Seguís produciendo a un ritmo regular?
HA: No, ahora las he espaciado un poco, porque estoy tratando de hacer otras cosas. Ando con ganas de hacer cine, pero no dirigiendo, sino escribiendo. Ya algo estoy haciendo.

.Y hablando del tema Playboy, ¿cómo ves este auge del porno?
HA: No, lo que yo hao no es porno. Es muy light. Pero no sé por dónde pasa el fenómeno del porno, no tengo idea.
.Además hubo como una reconversión. Autores que antes hacían historias más aventureras, o más políticas, ahora hacen porno.
HA: Claro. Yo lo que sé es que si yo hago historias como las que quisiera hacer, tengo que pasar por el aro de los franceses, y es algo que no pienso hacer, por lo menos hasta que no cambien las condiciones. Porque si yo hago historieta más seria, con un cierto contenido social, ¿dónde la meto?. En España no puedo, porque no hay revistas. No se la voy a llevar a Kiss Comics, porque no me la van a comprar (risas). La podría vender en Heavy Metal, que paga 300 o 400 dólares la página y por ahí sacar otros 300 o 350 dólares en el mercado italiano. Pero no me reditúa, para mí es poco. Yo tengo claro algo: los editores, de mí no van a vivir nunca. En ese sentido no transo. A mí no me cagan más.
. Y ahora que el panorama europeo parece tan desalentador, ¿cómo ves los mercados que quedaron, que son el japonés y el yanki?
HA: Mirá, Japón es muy difícil. Cada vez es más difícil, sobre todo para la gente que quiere hacer un cierto tipo de historieta. Pero yo vivo de esto y me tengo que adecuar a las condiciones del mercado. Si desaparecieran Playboy y el Nene Montanaro, por ahí yo tendría que hacer superhéroes, cosa que siempre me he negado a hacer.
.¿Por qué esa repulsión? ¿Qué leíste que te pareció tan asqueroso?
HA: No me gustan los héroes, y menos los superhéroes. Por ahí de pibe sí, pero ahora no me creo a los héroes. No puedo hacer una historieta que no me creo.
.Guarda, que tanto en EEUU como en Japón hay un montón de historietas sin héroes ni superhéroes.
HA: Bueno, ahí sí. Eso puede ser.
.En 1994 Altuna vuelve a publicar en la Argentina de la mano del Nene Montanaro. ¿Cómo fue ese tema?
HA: Mirá, ya se habló mucho de eso, y se dijeron demasiadas boludeces. Mejor no la sigamos.
.Está bien, terminemos. Muchas gracias.
.Bueno, gracias a ustedes, hasta siempre.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ACCORSI, Andrés y Diego (1996): "Reportajes. Juan Gimenez", en *Comiqueando*, # 26, Comiqueando Press, Buenos Aires (III-1997)



[Imagen: Portada de la obra *Cuestión de tiempo,* de **J. Gimenez**]

«Cuando nos ponemos a nombrar a los grandes artistas del comic mundial, en los primeros lugares siempre aparece este argentino radicado en España, creador de un estilo único, maestro del color, quien nos brinadara obras inolvidables como Cuestión de Tiempo, As de Pique, El Cuarto Poder, La Estrella Negra y hasta un segmento de Heavy Metal, la revolucionaria película de dibujos animados. Invitado estelar de Fantabaires `96, Juan Gimenez charló con nosotros y nos divertimos recorriendo su vida, desde sus inicios en Mendoza, su paso por las revistas nacionales, sus peripecias en Europa junto a su amigo, el guionista Ricardo Barreiro, y la llegada del éxito, Harry Canyon, el color, el Metabarón y sus proyectos. Acompáñennos por este reportaje para conocer la vida de un grande de la historieta.

C- Sabemos que naciste en Mendoza; contanos cuándo y cómo empezaste en esto del comic.

JG- Nací en 1943. El 26 de noviembre. Esa noche en Europa caían miles de bombas. De verdad, estuve averiguando qué pasó ese día. Si vos creés en cosas raras, puede ser que haya algo que influenciara en mi gusto por los aviones. Pero nada. Siempre me gustó dibujar, de tonto, diría Barreiro. Y los primeros toques de bocetos me los dió mi padre que sabía dibujar.

-¿Nunca fuiste a una escuela de dibujo?

-Si, pero más adelante. Cuando tuve 14, 15 años intenté que alguien me enseñara. Caí en Bellas Artes de Río Cuarto, y claro, apenas hice el tercer jarroncito y el busto de Venus me aburrí y me fui a la mierda. Pero saltando un poco en el tiempo, más o menos para esa época conocí -a través de un compañero de mi curso, otro tipo que compraba las mismas revistas que yo, intercambiábamos los números atrasados y todas esas boludeces...

-¿Qué leías?

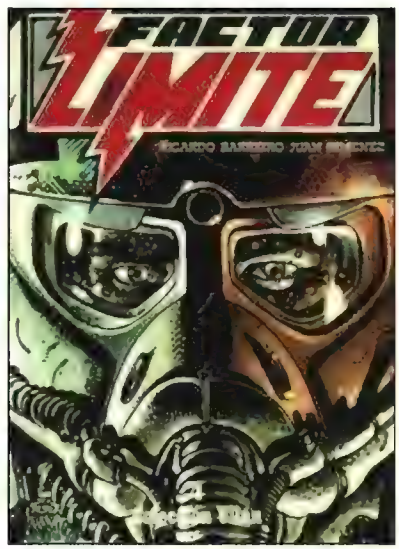
-Hora Cero naturalmente y Misterix... no mucho más. Pero en Río Cuarto resultó que uno de los dibujantes de Misterix y luego de Hora Cero, vivía allí. Inmediatamente averigüé y llegué a la casa del tipo este, Victor Hugo Arias. Un gran académico, un clásico. A mí particularmente me gustaba algo más moderno, pero era fantástico para aprender. Excelente profesor. Y en cuanto le llevé unos dibujitos me dijo "¿Me podés ayudar?". Yo tenía 15 años. Ya dibujaba las armitas, los lugger, los mauser y todas esas boludeces, todas las armas... Practicamente él es el que me enseñó qué es la tinta china, los pinceles, todas esas cosas. Y ahí empecé mi carrera (entre comillas) profesional, porque en esa casa entraba y salía gente de Buenos Aires que iba a verlo a él.

Y bueno, a partir de ahí, la historia inmediata es que yo siempre tenía una historietita sin terminar, como todos nosotros en esa época, esa historia que estás haciendo, tan bonita y nunca la terminás, entonces una vez un tipo de Buenos Aires me dijo "¿Y este qué hace?" "Esto." "Ah, mirá vos, ¿no tenés nada terminado que me lo llevo a Buenos Aires y lo publico?". Y ahí se me empezó a caer el pelo del susto [risas]. "¿Y cuándo te vas?" "En tres días", me dice. Entonces me agarró tal

ISSN: 1579-2811

desesperación que Arias me dice "No te preocupés", me ayudó y me la terminó. Esa fue la primera historieta que publiqué en mi vida... Se llamaba El Ultimo Disparo, el guión era mío. Era una especie de homenaje -léase copia- de un guión de Oesterheld; la anécdota que yo ampliaba era una partecita que me gustó de un guión más complejo, de un tipo que se queda solo con un cañón y todas esas estupideces que hacíamos en esa época, y la excusa era dibujar tanques. Entonces empecé a dibujar tanques, uno por uno, y luego todo eso lo desarrollé en el As de Pique. Esa fue la primera... Se publicó en una revista paralela al éxito de Hora Cero, que en esa época salían varias, entre ellas Fuego y ésta, de otra editorial que no me acuerdo el nombre, pero la revista se llamaba Asalto, y en esa revista estaban Lucho Olivera como la gran super estrella, pero era primerizo, como todos. Estaban todos tipos que después han ido evolucionando. Y yo era el relleno.
-Vos sos de la generación de José Muñoz, de Zanotto, Lucho Olivera...
-Exacto.
-... de los que empezaron a publicar cuando Hora Cero y el momento más fuerte de la historieta argentina se empezaba a morir.
-Lo que pasa es que ellos, a diferencia conmigo, a pesar de que la diferencia de edad no es mucha, ellos ya publicaban, en cambio yo era lector. Y alcancé a publicar una historia en Hora Cero, como ayudante, haciendo aviones.
-¿De dónde sale tu manía por las armas y los aviones...?
-No sé. Por eso hice esa introducción de que nací durante la Guerra Mundial. A mí, lo que me impresionan son todos los fierros.
-¿Qué hiciste entre 1960 y 1975, que son los años que no se conocen de tu historia?
-A mi viejo lo trasladaron a Tucumán, o a Chaco y se complicó la cosa, porque no había afición. Al estar aislado completamente seguí trabajando para mí. Pero eso me vino bien. Yo seguí estudiando, terminé mi secundaria en el Chaco, en el industrial especializado en tornería y, paradójicamente, la última materia que me quedó por rendir fue Dibujo, Dibujo Técnico. Entonces volví a Río Cuarto y terminé. Esto cerró el ciclo de mi viejo trabajando en distintos lugares, volvimos a Mendoza y ahí intenté seguir la universidad, pero estuve dos años en la Facultad de Diseño, que también me sirvió mucho. Era una rama de la Arquitectura, entonces aprendí cosas muy interesantes, como diseñar objetos, ergonomía y todas esas cosas. Todo lo que ven en las historietas, el diseño de las cosas que hay, tienen un sentido, una base... Aunque no publiqué historietas hice bastante publicidad. Volqué todo lo que sabía de dibujo en publicidad y a su vez la publicidad me enseñó a hacer animación, dibujos animados, y también profundicé algo que había empezado a hacer, que tocaba siempre de lejos, el color...
Y en el año '73, '74 apareció la Skorpio y el cálculo fue el siguiente "Si no me incorporo ahora, no entro más". Entonces hice una doble vida: de día trabajaba normalmente y a la noche me preparé una historieta. Me hice un guioncito de excusa, un guión muestrario. Agarro un poquito de viaje temporal, entonces me muevo en el Oeste, paso por la Segunda Guerra Mundial y un poco de ciencia-ficción, todo junto en un guión. Tardé como 6 meses para hacer esas 3 páginas, pero no quería que me dijeran que no. Cuando la termino digo "me voy a asegurar más todavía"; me enteré de que Victor Hugo Arias se había ido a Europa y había vuelto después de esos 15 años, y lo veo publicando en la Skorpio. Entonces me voy a Córdoba y le digo que me quiero presentar "y que me avalés". "Pero no hace falta, tiene calidad" y las mentiras que se dicen siempre. Mientras tanto, yo le había mandado una copia a Scutti y me aparezco en Buenos Aires, cuando estaban en la calle Carlos Pellegrini, y me anuncio, me atiende Scutti y me dice "Giménez, ¿cómo puede ser si te mandé una carta hoy a la mañana y ya estás acá?". Y así empecé.
-¿Tu primer trabajo en Skorpio fue la serie As de Pique con Barreiro?
-No, no no. Pasé un año de prueba. Me daban unitarios. Me decían "¿Qué querés hacer?" y yo "Dame un policial" y hacía un policial... Si, un año, año y medio. Hasta que me dijeron "Vos que te gustan las maquinitas y todas esas boludeces ¿no querés hacer una serie de aviones?" y cuando escuché "serie", ya... "mmm... bueno!", como cualquiera, ¿pero de aviones? Qué palo, loco, ¿vos sabés lo que es hacer aviones? Sin documentación... yo no tenía nada. Tres libritos tenía... y dije que sí, una serie me puede hacer salir adelante o que me hunda del todo... "¿Y de qué se trataría?" "Mirá es una adaptación de La Amapola Negra que hizo Solano hace un montón de años"; y esa era una historieta que yo amaba. Entonces ahí me decidí. Después me enteré de que ya le habían dicho que no 4 o 5 tipos. Repetto, Horlat, tipos que dibujaban aviones... Y el guión era de (Ricardo) Barreiro, él había ido a ver a todos esos tipos, molestando -como siempre- [risas] a ver si se la dibujaban. Y yo, como estaba en el Interior, no lo conocía a Barreiro, y le dije que sí, nadie me advirtió de eso. [risas] Y bueno, apareció la serie esta y la empezamos

con mucho pesimismo, nadie hacía historietas de guerra ni nada de eso... Fue un milagro. Cuando hice el primer capítulo no tenía nada. Tenía los dibujos de Solano López para complementar, nada más. Me vine acá (Buenos Aires) y fui a la Galería Uruguay, creo, que tenían un kiosquito con todas cosas del tema de guerra y agarré dos libros: uno gordo de los V-17 y un V-17 In Action, unos libritos ingleses que aún los colecciono, con perfiles y fotos, esas cosas. Con eso empecé a trabajar y duró 27 capítulos.
-Fue un exitazo en Europa también.
-Si... El asunto es que ahí es cuando yo decidí irme, en la mitad de la serie me fui. Pero yo dibujé el final de la serie acá. Zanotto me dijo "Mirá, vos no te vas de acá si no me entregás el final en el que hacés cagar a la V-17". Entonces hice el final, me fui y seguí entregando capítulos, y ese lo tenían de reserva para el día que no mandaba uno nuevo, ponían el final. Cuando llegué allá, a Italia, dije "Yo soy el que dibuja Il Asso di Piche". "¿Usted es tal?" "Si." y cuando me dijeron "Usted es tal", dije "Estoy salvado. Las rupias están aseguradas."
-¿Por qué te decidiste vivir en España en vez de Italia?
-Por comodidad del idioma.
-¿Después te encontrás a Barreiro también en España?
-No, no. De inmediato me lo encontré. Yo viajo un poco empujado por Barreiro, porque él ya estaba allí. Se fue primero a investigar. No sólo investigó sino que arruinó a la mitad de Madrid; cuando llegué todos me odiaban ya por ser amigo de



él [risas]. Si, si, había hecho una cagada total, los editores lo querían matar, y en apenas tres meses [risas]. Entonces Barreiro me dice "No, acá es un país de mierda, son unos no sé qué, estos gallegos", entonces nos fuimos a Italia, los dos... fue el viaje más largo de mi vida [risas]. No, tiene su razón, se me rompió el caño de escape de la camioneta de mierda que me compré... El asunto es que llegamos a Italia, logramos de alguna manera asegurarnos la guita. Eso fue lo principal. Una vez que logramos que nos reconocieran, "Ah, usted es Barreiro. Usted es tal", dijimos "¿Podemos trabajar directamente?" "Ah, si, encantado". Nosotros lo salteábamos a Scutti, obviamente, y de pronto era mucha más guita que la de siempre. Para nosotros era tocar el cielo. Entonces nos dicen "¿Tienen algo nuevo?" Y no teníamos un carajo nuevo, pero Barreiro se hizo siete series ahí, en el acto. "Si, tengo una idea, bla bla". Ni idea que tenía algo, y el otro tampoco, se largó todo un speech y ahí salió Ciudad. En esa fantasía -en eso es genial Barreiro- largó todo el esquema -un verso era- pero al final salió eso.
-¿Y en qué año largaron con Ciudad?
-Eso fue en el '79, '80; él dijo que tenía esa idea, pero él tiene un archivo, un computer de cerebro y la dejó ahí grabada y más adelante te toca un bajón terrible, que estábamos en cero absoluto y entonces dijimos "¿Qué hacemos?" "Hacemos una serie: Ciudad".
-¿La Estrella Negra fue antes o después de Ciudad?
-Fue antes, pero salto en el tiempo para explicarte lo de Ciudad.
-¿Y La Estrella Negra la hacen pensando verdérsela a los tanos?
- No, eso surgió en París. Estábamos los dos tomando cognac por litros -y valía dinero-... Fuimos recorriendo todas las editoriales, "¿Ustedes qué tienen?" -"Y, son historias cortas, tipo Scutti" -"No, nosotros trabajamos historias más largas", viste, los libros franceses. "Bueno, ¿a ustedes qué les gustaría hacer?" -"Y, una historia de ciencia-ficción, qué sé yo..." -"Bueno, háganla, cuando la traigan se la compramos. Pero tiene que ser antes de fin de año". Era agosto, quedaban cinco meses. "Si me la traen en cuatro meses la incluímos en no sé qué colección". Salimos. "Che, Barreiro, la pegamos, qué bien, nos aceptaron". El me dice "Yo me quedo en París, esta es la ciudad, mirá qué maravilla, la Torre Eiffel, no sé qué..." "Pero Barreiro, tenés 60 mangos, nada de guita", "No importa", y se va. Se metió sólo en París con 10 mangos. Yo digo "Este se muere en la esquina". Y me digo "No, yo me voy a España", por lo menos sabía pedir pan en castellano. Vuelvo y me pongo a esperar el guión. Y no llega, no llega. Y, se murió el otro. AverigÅé en la policía a ver si sabían algo, "¿Qué hago?, ¿qué hago? Y, me escribo un guión yo". Rápidamente, así, ideas inconexas tratando de armar algo. Y salió El Cuarto Poder,

una de unas motos y unas huevadas de ciencia-ficción. Para ahí aparece Barreiro con un look distinto, peinado diferente, "Me puse de novio", se había metido con una francesa con un pisazo en París, terrible, vivía como un duque y me dice "Si, si, ya tengo el guión, te lo tienen que aprobar". Esto pasó aceleradamente en un mes, por lo que quedaban cuatro para hacer el libro. "¿Pero sabés Barreiro lo que es hacer 46 páginas en ese tiempo?". Yo no sabía si iba a ser color o blanco y negro... "Pero conocí a una mina, a una vieja y me fui a Grecia, no sé qué". "Bueno, vale, vamos a trabajar y ya". Y me mandé La Estrella Negra en 3 meses. Me tenía que poner unas toallas abajo de los antebrazos, no aguantaba el tablero... bah, trabajaba en la mesita del televisor, con rueditas... Termino la historia esta y cagando a París. El 20 de diciembre, un frío de cagarse y Barreiro estaba allí. Vamos a la editorial y PLOC! le damos el toco de hojas; el tipo lo agarra, lo levanta y lo guarda. "¿Sabés qué pasa? es que ya no vamos a hacer esta línea de libros" dice. "Esto ya no nos hace falta. Cambiaron la línea editorial, vamos a hacer una enciclopedia de ciencia-ficción" -dice- "¿Querés hacerla?" -"¿Una enciclopedia?" - "Bueno, un capítulo", dice. "Pero ¿y esto?" _"Ah, no, esto dejalo. Ya vamos a hablar". Se me caía todo. Ahí se me cayó el resto del pelo. Entonces Barreiro dice "No, loco, esto no puede ser, llevémoslo a otro lado, Glenat está acá enfrente, no sé qué". Y digo "No, Barreiro, dejémoslo acá... Ya está". -"Y usted, Barreiro, si quiere hágame un guión, a lo mejor, vemos". O sea que nos dejó en bolas el tipo. Salimos puteando, y ahí fue cuando dijimos "Acá hay que hacer otra cosa" y ahí empezó Ciudad. Fuimos a Italia. "¿Te acordás de la historia que dijimos que íbamos a hacer? La vamos a hacer". -"Cuando veamos el primer capitulito ahí vamos a empezar a hablar" -"Barreiro haceme un guión y la puta que te parió" y ahí empezó, "Ya te hago más", y empezaron a entrar los capítulos. No los publicaban, pero nos pagaban. Salvados. Mientras, yo iba por el 6ß capítulo y Ring!, Moliterni: "Giménez, ¿te han llamado de Estados Unidos?" -"No" -"Bueno, te van a llamar. Es por una ilustración en una película. No sé de qué se trata, puede ser un buen laburo". Ring! Alguien de Estados Unidos: "¿Usted es Juan Giménez?" en inglés, no?. Yo cazo un poco, si es de trabajo agarro un poco, si es coloquial no entiendo nada. Le digo "Si, si, dígame de qué va un poquito el guión" -"Bueno, si tiene tiempo", -"No, no tengo tiempo", que sí, pará, "te llamo al rato". Empezó una cosa muy rara que desembocó en Heavy Metal. Al principio ellos querían que yo colaborara desde España, pero cuando la vieron jodida... Les preguntaba cuál es el tema para decirles cuánto cobrarles y no había forma, hasta que un boludo de allá me dice "Si podés venir" y le digo "Bueno, según mi agenda no puedo hasta... ¿Cuánto pagan?" Nadie sabía. Bueno, esta es la mía, se van a la puta que los parió. Querían una colaboración de atmósfera, dibujar characters -como dicen ellos-, personajes, backgrounds, nada más. "Y bueno, de acuerdo", -"Váyase a la Embajada de Canadá, pida no sé qué..." Ahí me rayé; me llamaban de Nueva York y tenía que ir a Canadá. En ese momento era más barato hacer dibujo animado allá. Estaba distribuído, había algo en Londres, en Los Angeles, pero el fuerte estaba en Ottawa y en Montreal. Lo que no entendía era por qué me decían "Traiga su carpeta". ¿Pa' qué mierda quieren mi carpeta? Realmente lo que querían saber era qué gama de cosas podía hacer yo. Entonces, cuando entre otras cosas vieron lo de los aviones, dijeron "Este tipo es para hacer Gremlins" -"¿Qué es eso?" Veo unas alas con unos V-17 de punta a punta, "Ah- digo - para esto me llamaron" - "No, no", me llevó a otro lado "para hacer este taxi" y ahí salió Harry Canyon. Después colaboré en Gremlins, practicamente ese segmento estaba terminado, pero lo rehicieron entero, porque se parecía demasiado a Alien, que estaba muy fresco en ese momento. Todo el mundo lo asociaba inmediatamente -y lo sigue haciendo- con Alien. En la V-17 no eran muchos, era uno, igual, la misma idea que Alien. Un monstruo que se va morfando a los tipos, entonces tuvieron que rehacer todo. Y ahí entré yo. Se hizo la misma idea pero de otra manera, con muchos bichos. Después de toda esta cosa, se realiza, -fui por 20 días y estuve 5 meses-, al cuarto mes ya tenía toda la produccción de punta a punta y me dicen "Oye, ¿si te llamamos de nuevo puedes venir?" -"Bueno, si", me fui a Madrid y me vengo a Mendoza. Estando ahí me llaman de nuevo de Canadá. "¿Podrías venir unos días más?, porque desde que tu marcas el lay-out hasta que terminan el dibujo lo deforman todo, es una cagada, el personaje se va modificando. Si tú vienes y haces unas medias, unos dibujos para recuperar..." y ahí fui en invierno y me recontra cagué de frío, infernal. Arreglamos un poquito todo eso y ya terminó Ciudad...
En ese interín yo ya empiezo a hacer Cuestión de Tiempo. Me digo "Voy a hacer algo con guión mío" y lo primero que se me ocurrió hacer fue el remake de lo mismo que le entregué a Scutti pero a color. Es lo mismo. O sea, Cuestión de Tiempo, la del tipo que se tira en paracaídas, es lo mismo; la retoqué, la mejoré, un guión no tan estúpido como el anterior...

-¿Y ese fué tu primer trabajo color?
-No, no... Yo le hago el color a La Estrella Negra y se la vendo a Glenat... Claro, originalmente el color lo iba a hacer como lo hace todo el mundo allí, que es con el blue, es colorear con máscara. Pero dije "No, voy a probar hacerlo yo, directo, así practico". Fue un desastre porque hice unas fotocopias, no las monté y chorreaba, se mojaba todo, un desastre. Mi mujer planchó el original. Ese fue el Estrella Negra, se lo entregué a Glénat y es uno de los libros que hasta ahora me ha dado más satisfacciones, conservo los derechos y periódicamente me llegan unas rupias de derechos de autor.
-¿Cómo es el trabajar siempre a color?
-De pronto el tipo ya me empezó a identificar con el color, "Ah, Giménez: color". He hecho algunas cosas en blanco y negro, pero no interesaban tanto, no eran tan atractivas. Bueno, si el color es la vía por la cual algunos me identifican del montón de dibujantes, pues vamos al color. Los franceses me achacan que yo era un remedo de Bilal. Que es una mentira. Si hay algún remedo es de Meziéres, el de Valerian, que es otro dibujantazo, que cuando yo lo ví dije: "Ese es el color que quiero tener", porque lo veía más cercano, aparte era el tema de avioncitos y naves, no el de Bilal... "Este es el tipo que yo tendría que seguir si quisiera". Lo que pasa que luego con la evolución y viendo las posibilidades del color fui llegando a lo que se parecía a Bilal. Y en Italia dicen que me parezco al de Ranxerox y en Rusia creerán que me parezco a la puta que los parió [risas].
-¿Cómo se armó tu relación con Jodorowsky y cómo anda el tema del Metabarón?
-Yo quiero reactivar el contacto con Francia, voy allá, con Leo Roa debajo del brazo -lo había hecho para un diario, pero pensado para libro-, eufórico de alegría y me lo rechazaron. ¿Y qué hago? Y me voy a Dargaud. -"¿Le gusta esto?" -"Si,si" -"Tengo otra historia más"
-"Bueno, traéla". Me pagaron un fangote de guita, porque en esa época se pagaba mucha guita. De pronto ya tenía dos libros ahí, Leo Roa 1, El Cuarto Poder y estaba preparando Leo Roa 2. Al tiempo me dicen que la editorial quebró. Voy a París y me dicen "Está despedido. Si, porque la moral, esta editorial no permite que haya un sólo culo en este ángulo" -"¿Despedido yo?" Nos echaron a la mierda a todos, porque a Dargaud la agarró el Opus Dei o una organización equivalente, la cual ponía las rupias para reflotar y dijeron "No, esto es porno, no va". Te imaginás, yo soy el más light de todos. "¿Y qué van a hacer ahora?" -"Cosas para niños" -"¿Y si no?" -"Si no hay una opción, por ley, de transferirlo a otra editorial que usted quiera" -"¿Qué editorial hay?" -"Y, está no sé quién, Albin Michel y Humanoides Asociados" -"Ah, Humanoides Asociados" -"Y el resto de los muchachos se van todos para allá" -"Bueno, me voy para allá". Me dieron a elegir y Humanoides bailaba en una pata. Me sentaron con Jodorowsky, que tenía una idea en la que un millón de naves atacaban a un millón de tipos y todo se tenía que ver en un mismo cuadro, o algo parecido, yo exagero. Pasó el tiempo y dice "Tengo una idea mejor, ¿te gusta el Metabarón?" -"¿Quién es?" -"Y, es un personaje que hizo Moebius dentro del Incal" -"Ah, si, uno pelado con una oreja de lata". Me ofrecen el Metabarón y aquí quiero aprovechar para aclarar que yo originalmente creí que iba a seguir algo como el Incal, de aventuritas y eso, pero resultó que no. La Casta del Metabarón -si la viste- es evidentemente una historia que al principio me fastidió un poco, porque no era lo mío, hacer esas armaduras y fantasía, te juro que no... Bueno, ustedes saben, no me han visto mucho dibujando eso. Dije "Bueno, hagámoslo, pero no es lo mío", yo le aclaro que el tema no me gustó mucho. "No, pero mirá, si anda, no sé qué, probemos, a lo mejor es una buena combinación". Cuento lo que he contado siempre, yo puse un montón de condiciones, entre ellas, que el guión estuviese abierto para que yo lo tocara.
-Los robotitos que hacen chistes los inventaste vos, no?
-Uno de ellos, el otro ya venía de herencia y a su vez, yo lo modifiqué, es nuevo, todo es nuevo en realidad. El Metabarón es simbólico, porque aparece en las tres primeras páginas, para comercialmente recordarle al público que tiene algo que ver con el Incal. Y con Moebius está todo bien porque él se lleva su 1% de derechos de autor.
-¿Tardás diez meses con cada libro?
-Y si... Quedan nueve libros, pero yo no creo que aguante tanto; yo tengo contrato para cinco, o sea, uno más y probablemente se haga uno más, porque no creo que en el quinto se pueda terminar.

-Bueno, listo, gracias, Juan.
-Chau y gracias a ustedes.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

ACCORSI, Andrés (2000): "Reportajes. Enrique Breccia", en *Comiqueando*, # 43, Comiqueando Press, Buenos Aires (I-2000)

[Imagen: página de **Enrique Breccia** para la colección *Relatos del Nuevo Mundo*]

«A ESTE ARTISTA FUNDAMENTAL EN LA HISTORIA DEL COMIC LO PRECEDEN SU APELLIDO ILUSTRE, SU FAMA DE SOLITARIO EMPEDERNIDO Y MUCHOS, MUCHOS AÑOS DE NO CONCEDER NOTAS A NINGUN MEDIO DE PRENSA. SIN EMBARGO, DURANTE LAS JORNADAS MDQULTO (CON SEDE EN MAR DEL PLATA) Y GRACIAS A LA INVALUABLE COLABORACION DE CLAUDIO HERRERA, UN SUEÑO DE MAS DE CINCO AÑOS SE HIZO REALIDAD. UN GENIO INDISCUTIDO, UN GRANDE ENTRE LOS GRANDES, ACEPTABA HABLAR FRENTE A MI GRABADORCITO. ESTA FUE MI ENTREVISTA CON
ENRIQUE BRECCIA

AA: Primero que nada, una duda que me carcome: ¿Tu primer laburo profesional es el de La Vida del Che?
EB: Si.
AA: Pero eso no parece el primer laburo de nadie, parece el laburo de un artista que lleva mucho tiempo...
EB: Lo que pasa es que yo venía de la pintura, y lo que hice en el Che tiene mucho que ver con eso. Eso es del '68. Yo tenía... 22 años.
AA: Más allá de la fuerza plástica, hay un cuidado por el relato, por la narrativa, para nada frecuente en un historietista primerizo.
EB: Eso viene porque yo bocetaba algunos trabajos de mi viejo. En Mort Cinder y en otras cosas de esa época, mi viejo trabajaba sobre bocetos míos. Toda la parte del cementerio, cuando aparece Mort Cinder, está hecha sobre bocetos míos. O sea que yo ya tenía experiencia en cuanto a narrativa, a la técnica propia de la historieta. Y con Héctor (Oesterheld) yo ya estaba laburando para Billiken, él en esa época era redactor de Billiken, laburaba adentro de la editorial. Y nos conocíamos, así que tanto él como mi viejo confiaron plenamente en mí para ese trabajo.
AA: ¿Qué hiciste entre el Che y el '74, cuando arranca Skorpio?
EB: Después del Che, me puse a trabajar ocho años para la Fleetway, hacía esas historietas de 64 páginas con dos o tres cuadros por página. Laburé ocho años para ellos, pero con seudónimo, porque no aceptaban que me llamara Enrique Breccia. Y después de eso, empecé a trabajar con Alfredo Scutti, primero con historietas de cowboys, por pedido de los editores italianos, y ya después con Alvar Mayor, en el '77, o '78.
AA: En el medio hay un trabajo tuyo interesantísimo, Thyl Ullenspiegel.
EB: Claro, son los trabajos que hice para la revista Linus: La Conquista del Desierto, con varios guiones míos sobre la guerra de Argelia, una que se llamaba El Amigo, sobre la revolución mexicana... con una parte gráfica más cercana a lo del Che. Y después sí, Thyl Ullenspiegel, sobre una adaptación de Norberto Buscaglia.
AA: Tu cuñado.
EB: Si. Pero bueno, ese fue un proyecto que se abortó cuando llevábamos apenas siete páginas.
AA: En el '77 arrancás con Alvar Mayor, junto a Carlos Trillo. ¿Cómo era tu laburo

ISSN: 1579-2811

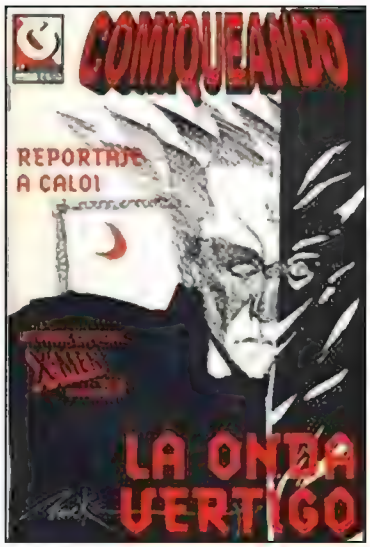
con Scutti? ¿Tenías o tenés contacto directo con los tanos, o tratás con Scutti y él les vende a ellos?
EB: No, yo trabajo para Scutti y él coloca el material afuera.
AA: ¿Elegís los guionistas?
EB: En general, no. Tuve suerte, porque trabajé mucho con Trillo y mucho con (Guillermo) Saccomanno, que son los mejores, obviamente dejando de lado a Oesterheld, que está siempre un escalón más arriba. Pero no elijo a los guionistas.
AA: Con Walter Slavich también hiciste decenas de series.
EB: Sí, y ahora estoy trabajando también con (Eduardo) Mazzitelli, pero no lo conozco personalmente, no nos vimos nunca.
AA: Cuando yo me fui de Skorpio en el '91, había fácil cinco series tuyas sin editar, esperando su turno ahí, en un placard. Y todo el tiempo seguías entregando nuevas, de modo que Scutti tenía siempre 300 páginas tuyas inéditas en Argentina...
EB: Yo tengo una enorme cantidad de trabajo adelantado, cosa que en cierto modo me ha jodido, porque soy un tipo que ha inundado su propio mercado. Ahora estoy dibujando menos, no llego a las 20 páginas por mes. A veces hago 10, ó 12 páginas por mes, como los europeos.
AA: ¿Te gusta ese formato Skorpio, de la serie que va avanzando por episodios y cada episodio cierra un cachito de la historia?
EB: Sí, sí, es un formato cómodo. Después de Alvar Mayor, la que más me pegó fue otra con Trillo, El Peregrino de las Estrellas. Yo la hice en blanco y negro, pero después se le dio color, como a algulos episodios de Alvar. Y después... los trabajos que hice con guión de Guillermo: la serie Bandidos, todo eso.
AA: Hiciste una con guión de (Ricardo) Barreiro, que estuvo buenísima...
EB: Sí, Avrack el Señor de los Halcones, que tenía la misma cara de Alvar. Esa también se coloreó después, para la edición italiana.
AA: Varios de estos trabajos, como Alvar, o el Peregrino, se publicaron también en España, en Francia...
EB: ...en Bélgica, en Alemania, en Grecia. Por suerte se vio mucho.
AA: ¿Los originales los tenés vos, o los tiene Scutti?
EB: Ni Scutti, ni yo. Los tenía Zerboni, un antiguo socio de Scutti, que está en Italia. Eso se vendió montones de veces, han ganado guita a rolete, pero ni Trillo ni yo vimos un peso. En general, yo no tengo originales de nada. Tengo un par de historias cortas, De Mar a Mar, y todo lo del Sueñero. Nada más. Lo del Che, por ejemplo, fue quemado. Desapareció apenas se publicó.
AA: Tu laburo como artista plástico, ¿fue simultáneo todo el tiempo a tu laburo en historieta, o alternabas entre una cosa y otra?
EB: Fue simultáneo a mi laburo en historieta y sigue siéndolo hasta hoy. Incluso cuando hacía 30 páginas por mes, pintaba.
AA: ¿Te sentís más cómodo en la plástica que en la historieta?
EB: Por supuesto. Yo soy un artista plástico que hace historietas para ganarse la vida.
AA: ¿Nunca viste al comic como un terreno fértil para expresar tu arte?
EB: No, al nivel de la pintura, no. Creo que no es un terreno fértil para la expresión artística, principalmente porque está sujeto a un mercado y a las exigencias de ese mercado. Está la exigencia del editor, hay un marketing... básicamente eso, hay un mercado. Y uno no tiene la libertad que tiene en la plástica, donde realmente se ve la expresión personal de un tipo, en un estado absolutamente puro. No digo que en la plástica no exista un mercado, digo que en la historieta no se puede trabajar nunca con la misma libertad, porque es un medio gráfico condicionado por lo industrial.
AA: ¿Vos tenés una idea de la trascendencia que tiene tu obra a nivel mundial? En todas partes del mundo me encuentro con dibujantes que te tienen allá arriba, entre los grossos-grossos.
EB: Sí, tengo conciencia de eso. Moebius, por ejemplo, me ha elogiado mucho. Incluso cara a cara, tomando un café. Y bueno, me parece bien. Me halaga, por supuesto.
AA: ¿Sentís que parte de tu prestigio viene por portación de apellido?
EB: No, para nada. Yo soy un dibujante absolutamente completo y no tengo un carajo que ver con mi viejo. Y además, es gente inteligente, que sabe perfectamente quién soy yo y quién es mi viejo.
AA: Tu viejo tenía esa misma postura de "A mí no me gusta la historieta, yo hago esto para subsistir"...
EB: Pero ojo, que a mí me gusta la historieta, eh? Lo que creo es que no tiene posibilidades para incorporar una expresión artística pura. No es que yo no le encuentre la vuelta, sino que no la tiene. Pero a mí me gusta la historieta.

AA: ¿Cuáles son tus historietas favoritas?
EB: Qué sé yo... en cosas como El Sueñero me parece que se nota que yo disfruté mucho haciendo historieta. Y de otros autores... no sé, no soy un gran lector... me han gustado cosas de Crépax, de Pratt, de mi viejo, desde ya...
AA: Cuando eras pibe y lo veías dibujar a tu viejo, ¿decías "Yo quiero ser como él"?
EB: No, porque yo no lo veía dibujar a mi viejo. La primera vez que lo vi dibujar, yo tenía 19 años. El tenía un estudio afuera, se iba a la mañana, volvía de noche y yo no lo vi dibujar nunca. Ni siquiera leía sus trabajos, porque él no permitía que entraran revistas de historietas en casa. O sea que conocí las historietas por mi cuenta y de contrabando, con las revistas mexicanas.
AA: Qué loco eso de tu viejo, no? Porque al final, los tres hijos le salieron historietistas.
EB: Y muy distintos entre sí, que es otra cosa muy rara...
AA: Contate algo de tu época en SuperHumor. Me interesa particularmente Marco Mono, que es una historieta con muchísimo subtexto...
EB: Sí, esa la hicimos con Trillo. Con Trillo laburábamos muy bien, había una simbiosis muy grande. Pensábamos más o menos igual en cuanto a casi todo. Necesitábamos charlar muy poco para ponernos de acuerdo en lo que queríamos hacer, porque enseguida sabíamos lo que iba a salir. Y él me tiraba más que nada una idea y yo la desarrollaba y le daba forma de historieta. Carlos es un tipo muy talentoso. En Alvar trabajamos juntos desde el '77 hasta el '83, o sea que nos conocimos a fondo.
AA: ¿Alguna vez te dieron ganas de continuar esa serie? Porque era espectacular...
EB: No, la verdad que no. Después volví a la temática de la América joven, pero con otras cosas, con otros autores.
AA: En Fierro recuerdo tres laburos tuyos más personales. El primero, una joyita, que fue El Reino Azul, con Trillo. Y después, El Cazador del Tiempo, con un guionista hasta entonces desconocido...
EB: Soy yo, ese guionista. Lo que pasa es que yo tenía un contrato con un editor catalán, Toutain, que no quería que yo hiciera los guiones. Y entonces lo engañé, directamente, y firmaba "Márquez", que no existe.
AA: ... y después El Sueñero, con guión tuyo. ¿Eso también se publicó en España?
EB: Sí, del Sueñero se publicó el primer capítulo en una revista de este tipo (Toutain). Después se pudrió todo, el tipo me cagó con la guita, así que dejé de publicarlo allá. Simultáneamente me lo compró (Andrés) Cascioli, así que traje la historia a la Argentina y ya pude darle el cariz que yo quería darle.
AA: Al principio parecía una historia más universalista...
EB: Claro, porque era un trabajo creado especialmente para Europa. No iba a ser publicado en Argentina, o por lo menos, yo no sabía si se iba a publicar acá o no. No podía ponerle muchas cosas locales, porque no las iban a entender allá. Así que, una vez que se cortó el contacto europeo, el Sueñero vino a la Argentina y me pude dar el gusto de incorporarle una temática nacional.
AA: ¿Cómo viviste esa especie de polémica que se generó cuando mucha gente (yo incluído) reaccionó frente a un mensaje muy... militante?
EB: Y está bien, porque era un mensaje militante. Entendido desde el punto de vista de la militancia política, me parece que salió bien. Tenía que generar polémica y en ese sentido cumplió el objetivo.
AA: Hace poco releí El Sueñero y por momentos da la sensación de que estabas descargando una agresión muy fuerte que tenías adentro. Hay mucha violencia, mucha furia contra cierta gente y ciertas ideas...
EB: No, ese es el pensamiento peronista tradicional, nada más. Fue una oportunidad con la que me encontré de golpe. Y curiosamente me la dio una revista que no solamente no comulgaba con esas ideas, sino que no iba dirigida a ese público, sino todo lo contrario. Y aún así tuve esa gran facilidad, esa gran libertad para hacer lo que yo quería.
AA: Una crítica muy frecuente era que, con la aparición de toda esta trama de reivindicación política, la historia del Sueñero se iba desvirtuando...
EB: Pero esas son pavadas, no es así. ¿Por qué "se desvirtuó"? Si yo nunca escribí el decálogo de cómo debía ser el Sueñero del principio al fin... La historia se desarrolló, no se desvirtuó nada.
AA: Visualmente, creo que es el más impactante de tus laburos en blanco y negro...
EB: Si, si. Lo hice con mucha coherencia, con muchas ganas, con mucha alegría.
AA: ¿Cómo fue el libro de Lope de Aguirre que hiciste con (Felipe) Hernández Cava?
EB: Y, eso es lo que te decía antes, de mi vuelta a los ambientes que solía frecuentar con Alvar Mayor. Eso, y después el libro del Quinto Centenario. La de Lope en realidad es media historia, porque originalmente iba a ser publicada en dos

tomos, pero el segundo tomo nunca salió. Yo a Hernández Cava nunca lo conocí, nos manejábamos siempre por cartas. Y cuando yo iba por la página 12 del segundo tomo, me escribe el editor, Santaolalla, diciendo que el proyecto se cortó porque él se había enterado -nunca me dijo a través de quién- de que yo estaba publicando esa misma historia en las revistas de Cascioli... mentira, porque acá no se publicó jamás. Y lo tomó como una traición, qué sé yo qué verso me hizo... La cosa es que fue todo una excusa para quedarse con todos los originales del primer libro, los del segundo, y no pagarme esas 12 páginas. Y además se quedó con los originales de otras dos historietas que hicimos con (Juan) Sasturain para la misma editorial (Ikusager): Humo y la historia de la Pampa Vasca... así que me cagó en forma, ese gallego. Y esas 12 páginas siguen inéditas, por supuesto.
AA: Vamos a tu tercera incursión por la temática americana, De Mar a Mar, el libro que hiciste para la colección del Quinto Centenario.
EB: Eso lo escribió un historiador, Cristóbal Aguilar. El tipo me mandaba los textos escritos como en un ensayo, y yo los desarrollaba, tenía que darle una narrativa visual, armar las secuencias, los diálogos, todo.
AA: El color de ese laburo es espectacular, la técnica es...
EB: Es rarísima, porque no hay línea. Está todo pintado en tintas, pero sin líneas negras, sin contornos, los contornos están definidos por el color.
AA: ¿Cómo se te ocurrió hacer eso? Es magnífico!
EB: Y... nada, se me ocurrió. Pero quedó bien, me gustó ese trabajo.
AA: ¿Qué sentiste cuando tu viejo te dijo "Yo también voy a hacer una de Lope de Aguirre"? ¿Se lo tomaron tipo concurso?
EB: No, para nada. Fue una casualidad, y además son trabajos distintos.
AA: Después del álbum del Quinto Centenario, tu producción disminuyó y se concentró en tus trabajos para Eura. ¿Por qué?
EB: Y... un poco porque no había revistas de historietas en Argentina que propusieran una alternativa al material que publicaba Skorpio. Y además, porque me dediqué más a la pintura, que es a lo que apunto. Y a esta edad, ya no puedo meter la misma cantidad de energía en una cosa que en la otra. Tengo que dosificar y economizar valores energéticos, y entonces prefiero meter más mano en la pintura que en la historieta. Y en este momento estoy utilizando a la historieta simplemente como fuente de ingresos. A menos que aparezca algún proyecto que me entusiasme mucho y que pague muy bien, cosa que, por lo menos acá en Argentina, es poco probable para el futuro inmediato. Y afuera tampoco, así que...
AA: Tuviste una breve pero interesante carrera como guionista que escribe para otro, con el Metrocarguero que dibujó (Cacho) Mandrafina. ¿Cómo fue eso?
EB: Surgió a raíz de nuestra amistad, porque con Cacho somos muy amigos. Y queríamos hacer algo juntos, experimentar a ver qué salía. Yo tenía ganas de escribir para Cacho, así que él dibujó. Después dibujamos a medias, con Cacho y con Beto Macagno, varias series con guión de (Ricardo) Ferrari: La Vuelta y el Golem, que fueron varios libros. En algunos capítulos, por ejemplo, yo hacía el lápiz, Cacho la pluma y Beto la tinta, o a veces al revés: Beto el lápiz, yo la pluma y así, íbamos rotando.
AA: ¿Te gustaría volver a participar de algún proyecto de historieta nacional, con otros autores argentinos?
EB: Sí, claro. Ahora tengo un proyecto que es la continuación del Sueñero. No sé cómo lo voy a hacer, ni cuándo, pero hace tiempo que tengo ganas de seguir esa historia.
AA: ¿Sabés si Imaginador va a reeditar algún otro trabajo tuyo? En un momento se habló del Cazador del Tiempo...
EB: Sí, sí, pero no. No creo que se reedite nada más. No sé cómo les fue con las ventas, pero yo ya no tengo interés en esas reediciones.
AA: ¿No te da cosa haber hecho un aporte tan grande a la historieta nacional y ahora ser una especie de "desaparecido" de la historieta, que sigue laburando de esto, pero para afuera?
EB: No, yo creo que son las reglas del juego. En realidad, nunca me puse a pensar en ese tipo de cosas. Pero no, no me da ninguna cosa especial. Parte de las reglas del juego dicen que el tipo que no tiene dónde publicar en su país, trabaja para otros países, y si los de acá no pueden ver lo que hago... no sé, no te digo "me da lo mismo", pero tampoco me preocupa demasiado. Para el público nacional estoy pensando esta continuación del Sueñero que, si sale, será bajo circunstancias muy especiales. Se tienen que conjugar varios factores para que salga, pero tengo muchas ganas de hacerlo.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021005. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

ACCORSI, Andrés (1994): "Reportajes. Caloi", en *Comiqueando*, # 7, Comiqueando Press, Buenos Aires (XI-1994)



[Imagen: Portada del ejemplar de *Comiqueando* que contuvo esta entrevista]

«CONDUCTOR DE UN PRESTIGIOSISIMO PROGRAMA DE TV Y CREADOR DE UNA TIRA QUE LLEVA MAS DE 20 AÑOS EN LA CONTRATAPA DEL CLARIN, CALOI COMPARTE SUS RECUERDOS, SUS VERDADES Y SUS PROYECTOS CON UNA CALIDEZ POCO FRECUENTE ENTRE LOS ARTISTAS DE SU TRAYECTORIA Y SU RECONOCIMIENTO. ESTE ES CALOI, EN VIVO, EN DIRECTO Y EN SU TINTA.

AA: Tratándose de un dibujante tan conocido, vamos a obviar el recuento de sus inicios y de su carrera, para meternos de lleno en el análisis de su obra...

C: Me parece bien, porque lo otro me aburre mucho.

AA: ¿Cómo fue el paso de Clemente de ser una tira personal, con un humor universal y hasta surrealista, a ser una tira de comentario de actualidad?

C: Bueno, esos son cambios naturales, evoluciones, que van de acuerdo a los tiempos que va viviendo el país. Cuando yo empecé con la tira, se llamaba "Bartolo" y Bartolo era el personaje principal. Yo suponía que iba a seguir con ese personaje, con esa recorrida nostálgica por Buenos Aires. Tanto que, cuando en Clarín nos pidieron a todos un informe contando cómo iba a ser la evolución de las tiras, yo lo hice, aclarando que todo lo que decía era mentira, que no sabía cómo iba a evolucionar. Porque en realidad, lo que yo estaba buscando era un instrumento de expresión, más que un personaje acabado. Porque la idea era justamente trabajar con el absurdo y no con un personaje que tuviera una evolución prefijada. Y esa es un poco la estructura de las viejas tiras. Es decir, los viejos personajes tenían una profesión fija (como Tara Service, Ramona o Piantadino) o una característica psicológica fija (Avivato, Fallutelli y todos esos). Inclusive el tipo que fue un poco la rodilla de todo esto, el tipo que armó todo este proceso de eclosión del humor en los medios de comunicación y sacó a la tira del costumbrismo para hacer algo más intelectual (en el buen sentido de la palabra), que fue Quino, con Mafalda, tampoco escapó a esta característica, porque cada uno de los personajes de Mafalda también tiene un rasgo psicológico fijo. Y Quino lograba la variedad combinándolos. En fin... con todos estos antecedentes y un poco con la influencia de los nuevos dibujantes, con el absurdo que había incorporado Copi, con el absurdo de viejos personajes como Krazy Kat... yo dije "No voy a hacer nada que me esclavice de esta manera, porque sino termino con surmenage en Bariloche, como terminó Quino". Preferí hacer algo absolutamente absurdo, que admitiera la contradicción, la alteración de los tiempos, la deformación física... en fin, todas esas cosas. Efectivamente, cumplí con mi palabra escrita y Bartolo desapareció, en cierta medida porque me costaba mucho dibujar un tranvía en cada cuadrito, es algo muy difícil de mover. Y entonces empecé a favorecer el crecimiento de Clemente, que cumplía un poco mejor con lo que yo me había propuesto, que era una cosa suelta, libre y demás.

Lo que pasó fue que cuando más o menos logré madurar ese lenguaje del personaje parado frente a cámara, que no hablaba hacia los costados, sino de cara al lector, se produjo el golpe de estado del '76. Y ahí se acabó cualquier posibilidad

ISSN: 1579-2811

de comentario de cualquier tipo. Entonces no tuve más remedio que desarrollar la vida interna de la tira, con más absurdo, con más surrealismo y con la incorporación de otros personajes como la Mulatona, Jacinto, algunos personajes que aparecieron y desaparecieron... Ese fue el vuelo inicial de Clemente y bueno, la actualidad se colaba a través de los temas que no afectaran al Gobierno, porque si no, no salía. Me rechazaron un montón de tiras y... bueno, yo seguí, siempre conservando la cosa del pensamiento y el sentimiento popular, que es algo que viene con uno. Y asíse produjo lo del Mundial, esa especie de código, de entendimiento secreto con la gente, que de alguna manera se hacía presente con simples papelitos, en contra de la voz oficial de Muñoz... Y poco a poco, después de la Guerra de Malvinas, cuando se fue relajando la censura, Clemente empezó a hacer el comentario de la actualidad política. Hoy en día es muy difícil hacer en un diario una tira desprendida de la noticia, de la actualidad...

AA: ¿Por qué le parece que esto es así? En los diarios yankis, por ejemplo, hay tiras a patadas y casi todas se mantienen al margen de la actualidad...

C: Yo creo que es una tendencia casi mundial, orientada más que nada al consumo de la actualidad. Pero puede ser... a lo mejor es una necesidad de los dibujantes. Haciendo un poco de sociología barata (total es gratis) creo que la cosa pasa por la última gran revolución que tuvo el mundo, que es la de las comunicaciones. Esta cosa que le permite a un tipo en el medio del campo, en Catamarca, saber instantáneamente lo que sucede en Saigón. Pero bueno, todas estas noticias, toda esta instantaneidad trajo aparejada también una gran carga de angustia. Porque las noticias que uno recibe... son las peores: La bomba, el atentado, la guerra, el terremoto... Rara vez te enterás de algo bueno por los diarios, las agencias noticiosas, la tele o la radio. Y creo que esto ha angustiado a la gente. Y la necesidad de los diarios de seguir vendiendo hizo que se crearan o se adaptaran estas secciones para que, sin renunciar a esa dura realidad, los dibujantes devolvieran una imagen más digerible. De esa parte nos estamos encargando los dibujantes, por lo menos en los diarios, porque yo en la revista (Viva) hago otra cosa. Lo que yo hago, dentro de lo que me gusta, es poder salir con una tira, que me parece que dentro del diario debe responder a toda esa cosa de la información desde una óptica distinta, y me reservo ese vuelo distinto, sin actualidad, sin urgencias, en la página del domingo, que además tiene otro espacio, otro tiempo de realización y otro tiempo de lectura. No es el diario, que se lee de ojito.

Y puede ser que esto de acompañar a la actualidad pase más por una cuestión personal. Yo a veces digo "Puta, estoy podrido de la actualidad" y agarro y me mando una serie como la del reencuentro de Clemente con su madre y demás...y yo veo que a la gente le gusta y la sigue, pero necesito volver a la actualidad, porque leo el diario y digo "Uy, se me está escapando esto, que me lo dejaron picando".

AA: ¿Sabe qué me parece a mí que fue lo que sacó a Clemente de la onda surrealista, de las aventuras y de la onda de exploración más personal? El futbol. Creo que eso fue lo que lo ancló a la realidad cotidiana y ahí quedó. Me parece que el tema del futbol le restó vuelo. Al principio fue muy gracioso, pero me parece que eso encasilló a Clemente como un personaje más ligado a la actualidad y menos al vuelo creativo de los primeros 7 u 8 años de la tira...

C: Puede ser. Era una época experimental y, obviamente, era otra época mía. Uno va perdiendo poesía, con el tiempo... Yo creo que hay algo que la gente necesita y que la televisión ha llevado hasta la exasperación, que es la repetición. Parece que con esto del vuelo y de no tener amarras, se diluye el mensaje, se pierde un poco el personaje. Por ahí, a un sector estas cosas les gustan más, pero la gente queda en orsái. Necesita de la repetición. Necesita estos elementos de los cuales aferrarse para hacer reconocible a un personaje a partir de determinadas actitudes y a través del tiempo. Cuando hacíamos Clemente por televisión con el Negro Dolina, hacíamos cosas lindísimas...cosas de la infancia, del barrio, de la nostalgia... y la gente quería el "Burúm-bum-bun". Yo me volvía loco. Era un Clemente negro, con un huesito, sentado en una tribuna, que decía "Burúm-bum-bun, burúm-bum-bun, yo soy el hincha de Camerún" y nunca pudimos hacerle decir otra cosa. La gente quería eso, quería volver a escuchar al negro del "Burúm-bum-bun". Y bueno, lo cierto es que ahora, no por una especulación, porque uno no está respondiendo a necesidades externas sino, como te decía, a una necesidad propia, trato de alternar las dos cosas: el comentario de actualidad, que es algo que a míme gusta mucho, eso de meter la cuchara... y, cada tanto, abrir un capítulo como el de la madre de Clemente, que tiene más que ver con esa otra historia más surrealista... pero es difícil, porque está en un medio justamente dedicado a la actualidad. Incluso a veces la gente me dice "Che, ¿Clemente no va a decir nada de tal cosa?"

AA: ¿Le resulta más fácil crear humor en base a la actualidad que en base a las situaciones y las personalidades de los personajes?

C: Si, si. Es más fácil. Porque la actualidad se renueva. Lo otro exige otra elaboración. Y además, ahora hay otro conocimiento de todo el tema político. Yo me acuerdo que, cuando recién vino el golpe de estado, los diarios no informaban nada. No solamente las tiras, sino todo el material del diario, iba con tres días de anticipación a la Secretaria de Información Pública para ser aprobado o no. Incluso yo he trabajado con la presión de un tipo, un hijo de puta que me llamaba todos los días por teléfono para decirme que me iban a matar a míy a toda mi familia. Te darás una idea de las condiciones de trabajo... Así que este es otro elemento que se me ocurre ahora. Hemos tenido tan poca libertad para expresar lo que sucedía a nuestro alrededor, que ahora que tenemos esa posibilidad, la aprovechamos.

AA: Mirando sus páginas para la revista de Clarín, se notan por un lado un humor distinto, más triste, más nostálgico, más cercano a la reflexión que al impacto y, por el otro, un énfasis en lo plástico que sería imposible poner en una tira...

C: Claro, la tira necesita de la continuidad, de la repetición, como decíamos recién. Siempre con buen ritmo y esas cosas, pero no podés escapar al ritmo de la secuencia y, en un diario, no podés hacer demasiadas proezas visuales por lo mal que sale impreso.

AA: Cambiando de tema, ¿El dibujo animado le interesa desde siempre o se empezó a interiorizar en el asunto a partir del programa de TV?

C: Mirá, el dibujo animado me interesaba como a cualquier dibujante. Pero yo descubrí esto en Lucca, una vez que habíamos ido varios dibujantes argentinos al Salón de historieta que se hace allá. Y Lucca es una pequeña ciudad italiana y a la semana, ya estábamos embolados. Y un día andábamos paseando con el Negro Fontanarrosa, fuimos a tomar un feca y nos metimos a ver un festival de dibujo animado. Yo sabía que había otro dibujo animado, que no era el de Walt Disney... digamos "de autor", conocía las experiencias de Oscar Grillo acá, en la Argentina... pero cuando vimos eso, me quedé impresionado, sobre todo con las imágenes de El Señor Pascal, de Alison De Bair. Y después vino otra, y otra y ahí empecé a descubrir qué era esto del dibujo animado que venía de afuera de las grandes productoras, fuera del circuito comercial de Hollywood o de Japón. Y me quedó la idea, porque me pareció lindo y acá de todo eso no se conocía un carajo. Y acá había gente que tenía algunas películas; las embajadas, sobre todo, prestaban algunas cosas.

Cuando me junté con María Verónica Ramírez (directora y productora general del programa, aparte de mi mujer), decidimos armarlo, ver qué se podía hacer, cuánto material había. Y pedimos un espacio en ATC por tres meses, porque en tres meses se nos iba a agotar todo el material. Y entró a aparecer material, aparecieron colecionistas como Fernando Peña, Victor Iturralde... conseguimos cosas y nos fuimos metiendo más a fondo en el tema y a conocerlo. Nos invitaron a Checoslovaquia, a la principal productora y exportadora de material fílmico de allá, que es un poco la heredera de lo que fueron los estudios de Jiri Trinka, el capo de la animación con muñecos. Vimos muchísimo material checo. Después nos fuimos a Polonia, tres días en Varsovia metidos en un cine viendo cosas de distintas épocas y de distintos autores, como Piotr Rumaja... En fin, empezamos a meternos en ese mundo, empezamos a ir a festivales... y resulta que hay un montón de cosas.

Por lo general son pequeños productores, tipos que se hacen su peliculita en su casa. Esto hace que los trámites sean muy complejos para contactarlos uno por uno... el mismo kilombo que tenés que hacer para comprar una película de una hora y media lo tenés que hacer para comprar una de tres minutos. Pero bueno, hemos logrado revertir la cosa y ya todos los estudios saben que este es el único programa de estas características que hay en el mundo, entonces cualquier tipo que hace una película nos manda una cartita o un video para ofrecerla. Siempre hay algún loco que, cuando le escribís, te pide 200.000 dólares por 10 minutos y le tenés que decir "Métasela en el orto" (risas)...Pero se arma un circuito y se va alimentando solo. La información va llegando y nos permite armar este ciclo,

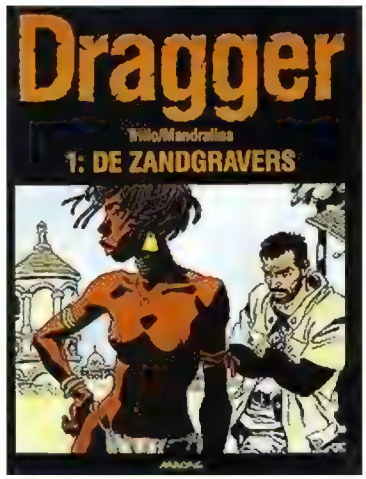
presentando no sólo dibujo animado, sino dibujo en general, en un gran desorden, pero siempre tratando de dar información y de hacerlo ameno. Porque realmente hay material que si lo largás así, en crudo, en la televisión abierta es un poco duro. La idea es hacer un buen programa de televisión, sin preocuparnos demasiado por el rating. Y mostrar todo esto que no se conocía, porque acá, la información que manejaban los coleccionistas y los cineclubistas estaba 20 años atrasada. Y bueno, ahora estamos mostrando la producción actual, lo más moderno, como Marv Meuland, que es impresionante. Y seguimos con la producción de los checos, los polacos y todo eso. Y la vanguardia de esto, a mi entender, no vanguardia en el sentido de experiencias raras, sino los tipos que están más evolucionados, que son los ingleses. Se ve que estos tipos han producido una síntesis cultural, que abarca distintas artes, de toda esa mierda que históricamente tienen en la cabeza y logran cosas realmente sorprendentes.
AA: Conozco a mucha gente que mira su programa y dice "Si, muy lindo eso de los muñequitos que se mueven y tocan el violín, pero no te cambio 20 de esos por uno del Pato Lucas!". ¿Qué se le puede responder a esto?
C: No, nada, tienen razón. Son cosas muy distintas. De esto hay que gustar un poco. No es una cosa que salga a atrapar a las masas, como todas estas cosas tan bien pensadas y tan bien realizadas como son el Pato Lucas, el Pato Donald, o las cosas de Tex Avery, que son increíbles. Me parece fantástico que un tipo elija y diga "A mílo que me gusta es esto". Y estos pequeños animadores europeos también son admiradores de Tex Avery y de Walt Disney y demás. No existe una diferenciación en cuanto a eso. El tema es que no todos se adaptan a una producción que ya viene delimitada por el marketing, por las reglas del mercado. Por ahí algunos prefieren poner su toquecito, sus cositas...
AA: ¿Cómo ve hoy por hoy el tema del dibujo animado en la Argentina?
C: Y, yo te diría que uno de nuestros pequeños orgullos es haber puesto un poco en marcha el asunto. Fijate que la única escuela que hay, que es la municipal de Avellaneda, triplicó la cantidad de inscriptos. Y además esto animó a un montón de pibes que están ahí, con la computadora y la camarita a ver qué se puede hacer, a probar, a hacer sus primeros palotes en esto de la animación. Y una de las idea que tenemos para alentar a todos estos pibes es hacer acá un concurso para el logotipo de MTV, con quienes tenemos muy buena relación. Y el ganador va a ver su corto en pantalla, lo cual es suficiente premio. Eso recién lo vamos a pooder instrumentar el año que viene.
AA: Ahora que se metió más de lleno en esto de la animación, que estudió las distintas formas de animación, incluyendo la de muñecos, y que además el programa cobró prestigio y se ganó todos los premios habidos y por haber... ¿le vuelven a caer, cada tanto, propuestas para hacer a Clemente en la televisión?
C: No, no. Yo no tengo muchas ganas de hacer Clemente. Creo que Clemente es un producto gráfico. Tuvo una adaptación feliz, creo, a la televisión, pero me parece que ese momento ya pasó. Me aburriría volver a hacer lo mismo. Por ahí se puede hacer un comercial, pero nada más. Lo que yo tengo en carpeta son un par de proyectos interesantes de dibujo animado. Uno es hacer un par de videoclips para un grupo argentino que es Divididos. Tenemos encargados un par de temas y vamos a ver cómo se puede financiar, pero digamos que está en etapa de pre-producción. Y otro que me interesa mucho es una película mía de dibujos animados, que también está en pre-producción y esperando un crédito del Instituto (Nacional de Cinematografía) para poder concretarse. Es un corto de entre 15 y 18 minutos con el tema del tango, basado en algunas páginas de las que publico en la revista de Clarín, engarzadas y con música.
AA: Como para terminar, ¿sigue leyendo historietas?
C: No, no me gustan las historietas.
AA: ¿Y humor gráfico?
C: Sí, eso sí. Lo que me pasa con la historieta es que me aburren los guiones. Me parece que hay una desproporción entre la calidad de los dibujos y la de los guiones. Y me pierdo, me quedo mirando los dibujitos y dejo de leer porque lo que dicen me parece tonto. Cuando era chico esto no me pasaba, porque me devoraba las historietas, sobre todo las argentinas. Pero hoy en día los guiones me resultan generalmente tontos o, a veces, pretensiosos. Me atraen mucho más los dibujos, donde veo algunos que me parecen una maravilla. Globalmente, como género, no me interesa mucho la historieta.
AA: Y de los humoristas a los que mira, ¿cuáles le gustan?
C: Ahora lo que más miro son dibujos animados, dibujo animado de autor. Y me gustan muchas cosas. En cuanto al humor gráfico, sigo admirando a los mismos de siempre: Steimberg, Francois, Sempé, Quino, Fontanarrosa me hace reir mucho, admiro los dibujos de Crist... más o menos los mismos de siempre. Veo, sí, que hay

un montón de pibes que están empujando desde abajo, pero son pibes de alrededor de 20 años (entre ellos mi hijo) y les falta. Se anotan en distintas ondas, se enganchan mucho con lo under... Me hace acordar a cuando salió mi camada, la de Napoleón, Aldo Rivero, Ceo, Fontanarrosa, etc... y bueno, hacíamos cualquier cosa, con una audacia que uno ya no tiene. Y siempre encontrábamos alguna revistita donde se enganchaban con esas cosas y nos las publicaban. Y experimentábamos, hacíamos unos mamarrachos espantosos que eran como bancos de pruebas. Y así veo a un montón de pibes. Pero el manejo del humor y eso de tener un dibujo con personalidad son cosas que requieren de algunos años. Hoy veo que hay pibes que pintan bien, pero hay que esperarlos hasta que tengan 28 o 30 años (digo por poner una edad) para ver para qué lado se definen.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021127. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ACCORSI, Andrés (1996): "Entrevista con Domingo "Cacho" Mandrafina", en *Comiqueando*, # 11, Comiqueando Press, Buenos Aires (IV-1995)



[Imagen: Portada la edición alemana de esta obra de **Trillo** / **Mandrafina**]

LEJOS DE LA HISTORIETA COMO LECTOR, PERO MUY CERCA COMO UNO DE LOS NOMBRES MAS RELEVANTES DE LOS ULTIMOS 25 AÑOS, MANDRAFINA PREFIERE DIBUJAR A LEER, TRABAJAR A ANALIZAR SUS TRABAJOS. ESTE ES UN INTENTO POR RECONSTRUIR LA IMPRESIONANTE TRAYECTORIA DE UN TIPO SENCILLO, TRANQUILO Y CORDIAL QUE TIENE UN SOLO DEFECTO: SU MALA MEMORIA PARA LAS FECHAS.

AA: Empecemos por el principio. Nacimiento... infancia...esas cosas...

CM: Nací aquí, en Buenos Aires, en Noviembre del `47. Y dibujaba, como todos los chicos, la única diferencia es que uno siguió dibujando... Me crié por acá, por los barrios del centro...

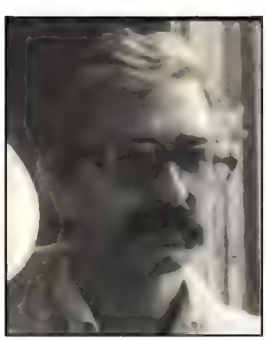
AA: ¿Qué cosas de las que leyó en la infancia lo motivaron como para querer dedicarse a esto?

CM: Lo fundamental fue Randall, de Arturo del Castillo. Ahí tomé conciencia de que quería ser dibujante de historietas. Y me di cuenta de que venía queriendo serlo desde mucho antes, porque leía El Tony, Patoruzito, el Pato Donald y todo eso desde que aprendí a leer, desde los seis años... Hoy uno desprecia ese material, pero son cosas que uno leía con frecuencia y con gusto. Eso fue lo fundamental.

AA: ¿Y dónde estudió, cómo se preparó?

CM: Y, esto que te contaba de decidir que quería dedicarme a esto fue en el `57, `58, a los 12 años. Después viene toda la etapa del secundario, la facultad... empecé a estudiar sociología... tres años, pocas materias...se me iba estirando porque se ve que yo ya estaba pensando en hacer otra cosa. Y empecé a estudiar en el IDA (Instituto de Directores de Arte) tratando de volver al dibujo, pero por el lado de la publicidad, convencido de que el negocio de la historieta estaba muerto, que era una cosa que había quedado congelada en otra época. Y sin embargo, el ambiente que me rodeaba, el contacto con los otros muchachos que estudiaban en el curso de historieta, el tenerlo a Breccia ahí, verlo de cerca, renovó mi pasión por la historieta. Ahí también estudié con Pablo Pereyra y Angel Borisoff y de a poco fui dejando ese intento de ir para el lado de la publicidad y me fui viniendo para este lado. Así empezó este asunto y se terminó la sociología y toda esa etapa. Estamos hablando del año... `68.

AA: ¿Y dónde hizo las primeras armas profesionales?



CM: Empecé primero con trabajos sueltos, con Medrano, que tenía un contacto con EEUU, mandaba trabajos desde acá. Hice unas poquitas cosas bien, bien de principiante, no me acuerdo para qué editorial. Tanto que no sé si vi el material publicado, que es algo que cuando uno recién empieza es más importante incluso que el pago que se recibe por el trabajo. Claro, porque empezar es lo más difícil. El tipo que recién empieza realmente no tiene dónde hacerlo. ¿Qué editor se arriesga con un tipo que no tiene solvencia profesional? Por eso ese comienzo tal vez sea más difícil que en otras profesiones...

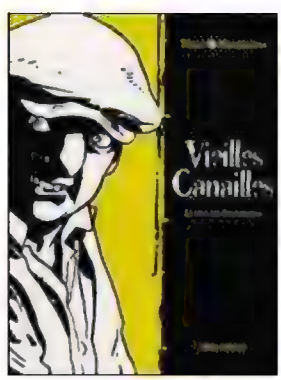
Después hice un par de cosas más, estuve un año

trabajando de ayudante con Lito Fernández y después empecé en Columba, en el `71, con unitarios en Intervalo. Y así seguí unos tres años y me dieron una serie bastante mala, Flavia Massini, una de esas historietas de Intervalo, que ya venía de antes. La guionista era una mujer, o por lo menos firmaba como mujer. Eso habrá durado tres años más... no soy bueno recordando fechas, salvo por algún hito en particular que me haga recordar que tal cosa corresponde a tal año... Después empecé con las adaptaciones de películas, una cosa muy común, que creo que ahora lo siguen haciendo... versiones historietísticas de los estrenos del cine. Y después llegó Savarese, en el `78. En el medio arranqué en Record, con unitarios policiales de (Eugenio) Zapiettro... y más o menos cuando empezó Savarese, arrancamos con El Condenado, con guión de Saccomanno. Y era muchísimo trabajo, sobre todo porque yo soy lentísimo dibujando.
AA: ¿Qué cantidad de páginas produce por mes?
CM: Y ahora... unas veinticuatro páginas por mes... pero en forma completamente irregular. En una semana hago dos páginas a lápiz y en tres semanas hago todo el resto. O a veces hago todo en quince días... pero el promedio es más o menos así.
AA: Y durante toda la década del `80 siguió trabajando en Columba...
CM: Si, hasta mediados del `89. Y en Record habré estado hasta el `83, `84...no, no, hasta el '85 estuve seguro, siempre con El Condenado...
AA: Y paralelamente ya estaba trabajando para Europa...
CM: Si, vos te acordás de más cosas que yo (risas). En el `79 o el `80 empecé a trabajar con Trillo, con unitarios para SuperHumor y Ulises Boedo. Después vino El Husmeante, en el `82-83...
AA: A la gente le pegó bastante ese personaje. Lástima que no siguió..
CM: Es que el personaje daba como para seguirlo, tenía una buena estructura, estaba bastante armado. Además con ese humor negro típico de Trillo, que suele llevar las cosas para el lado de la parodia, del sarcasmo...Y en el `83, ni bien terminé El Husmeante, largamos con Piñón Fijo. Y al año siguiente hice Metrocarguero, con guión de Enrique (Breccia). Un poco después vino Peter Kampf en el `86 u `87... por ahí... no me acuerdo. Fueron años de muchísimo trabajo, pero no tanto por el volúmen de trabajo, sino porque era todo muy variado. Estamos hablando de historietas que por ahí duraban 5,6, 8 capítulos. Por ahí, en total, eran 50 o 60 páginas cada serie. Eran todas cosas de pocos capítulos, entonces parece que fuera más cantidad, no como ahora, que uno hace una sóla serie, tres años haciendo lo mismo, y cuando me quise dar cuenta tenía más de 500 páginas hechas. O sea que es lo mismo.
AA: Y en el `89 arrancó con su trabajo que a mí más me gusta, que es Cosecha Verde...
CM: Si, es de esa epoca. A mí también me gusta muchísimo. Fueron más de 120 páginas. Me gustó mucho hacerla, tuvo que ver con las ganas que yo tenía de hacer algo de largo aliento, que continuara, con la sensación del folletín y de la publicacion episódica. Yo tenía la intención (aunque no se publicó de esa manera) de hacerle sentir al lector la secuencia y el ritmo del Continuará, no la onda de episodios que empiezan y terminan. Eso fue lo que más me entusiasmó. Y por supuesto todo lo demás, que tiene que ver con la historia, la ambientación, el relato, todo eso que a mí me gusta hacer. Pero tenía el atractivo especial del folletín y el continuará.
AA: ¿Por qué dejó de trabajar para Columba en el `89?
CM: Eso fue... justo en los meses de la hiperinflación, en los que se cortó el pago. Yo hubiera seguido, un poco por inercia, si bien de alguna manera Savarese ya estaba cerrando su ciclo y por ahí, en un par de meses, igual se cortaba. Morgan no, Morgan daba para seguir y quedó más abierta porque era más abierta, no era una cosa tan cíclica como Savarese, donde estaba la idea de ir llevándolo a lo largo de las distintas etapas de la vida. Y después de más de 10 años dibujándolo...bueno, se iba terminando. Por ahí no en forma abrupta, pero se iba terminando. Pero se produjo una crisis económica donde se discontinuaron los pagos y tuve que hacer otras cosas para reemplazar a eso, porque necesitaba el dinero.
AA: El material que publicó Columba después de eso, ¿era todo preparado con Trillo para Italia?
CM: Exactamente. Con Trillo sigo haciendo los Fratelli Centobucchi para Italia y se publica acá, en Columba. No sé con qué frecuencia, pero se publica.
AA: Con Trillo también colaboró en Dragger...
CM: Si, después de Cosecha Verde...año `91 debe ser...
AA: Esa era medio flojona. Tenía un buen personaje que era la negra que andaba con él, pero el resto...
CM: Si, por ahí no fue hecha con mucha convicción. A mí no me disgusta. Hay

historietas que salen de movida bien o mal. Creo que esta no salió ni muy bien ni muy mal. Quedó ahí y hubiera necesitado más capítulos. Si transcurría el tiempo y se tomaba al personaje como eje de saga y lo seguíamos, a lo mejor se lograba desarrollar las posibilidades que tenía. Pero habremos hecho unos ocho episodios, unas 50 páginas.
AA: ¿Y con los Fratelli cuándo arrancan?
CM: Y... habremos arrancado en el `91... no sé, me mataste.
AA: Otro trabajo suyo que me gustó mucho fue La Vuelta, con guión de Ricardo Ferrari.
CM: Eso fue hecho en equipo, con Enrique (Breccia) y Macagno. Trabajamos un montón de personas. Con Macagno hicimos también El Golem y Océano... que no me acuerdo con qué nombre salió, porque Ferrari le había puesto Diario de a Bordo y Columba le cambió el título por Océano, que no es mal título. En Italia a los Centobucchi le cambiaron el nombre por Spaghetti Bros. (risas). Parece que para ellos "Centobucchi" trae ciertas reminiscencias distintas de las que pensamos nosotros. Por "buco", que significa "agujero" y algún otro significado que prefieren obviar.
AA: Por todos estos trabajos y fechas, noto que más de una vez se le deben haber superpuesto tres trabajos...
CM: Si...Morgan, Savarese y El Condenado compartieron varios meses...o cuando hacía Morgan, Savarese y algo para Italia...o dos cosas mías y una en equipo...
AA: ¿Y cómo hacía para "cambiar el cassette" y pasar de una serie a otra, encima con la presión de las fechas de entrega?
CM: Y...yo soy muy despelotado, muy desordenado y muy irregular en la producción. Entonces lo que hacía era terminar un trabajo y, al día siguiente, en vez de ponerme a hacer de inmediato otra cosa, pasaba dos o tres días sin hacer nada, simplemente ordenando todo el despelote que me quedaba de papeles, de documentación. Incluso en una época hacía historietas de distintas medidas de originales, lo cual me creaba más problemas que el hecho de cambiar de serie.
AA: Y además los guionistas son muy distintos. No es lo mismo Robin Wood que Saccomanno.
CM: Eso es una ventaja, porque inmediatamente me pedían otra cosa, me ubicaban en otra cosa y yo sacaba otra cosa. Eso era así. No es que yo tuviera un gran repertorio, sino que te motivan diferente.
AA: ¿Tiene favoritismo por algún guionista?
CM: No, la verdad que no. Sí ha habido más continuidad profesional con Trillo, la producción con él fue más fluída. De esa manera surgió la colocación del material en Europa y bueno... se fue transformando en una certeza y en una continuidad de trabajo que hizo que todo se fuera dando fluídamente, pero yo trabajo exactamente igual con cualquier guionista.
AA: ¿Algún género favorito?
CM: Si, netamente el policial. Y en lo posible ambientado en Nueva York, en los años `30. Ese es mi ambiente.
AA: ¿Cuándo le parece que surge el estilo Mandrafina, ese que el lector puede identificar a simple vista?
CM: Supongo que eso se gesta en Savarese. Creo que la continuidad del personaje a través de muchos años fue lo que me armó de eso que el lector identifica. Por lo menos en mi caso, el estilo es esa conjunción de cosas que se te van agolpando por

acumulación de trabajo. Yo no soy un tipo reflexivo en cuanto al estilo, a buscar las técnicas que me resuelvan las cosas, sino que las iba resolviendo a medida que se me presentaban los problemas. Esa acumulación de trabajo es lo que yo creo que consolida una forma de trabajar que se puede identificar. Por eso creo que en Savarese, que es el trabajo más largo que hice, es donde se consolida la manera de contar. En eso influye mucho lo de Robin (Wood). Robin es un tipo de gran fluidez en el relato, que permite trabajar muy rápido, encarando fluídamente la narración. Yo nunca le di mucha bolilla a los pedidos específicos de los guionistas, porque siempre me gustó dar una visión diferente. Armo como un contrapunto entre la sugerencia del guionista y lo que yo quiero ver de la historia desde un punto diferente. Eso siempre lo hice así. Pero las historias de Robin se cuentan solas. Es extraordinario como, aunque yo no hacía el enfoque que pedía el guión, de todos modos la historia, los diálogos, la forma de

cortar de una escena a otra, los personajes, hacían que fuera muy sencillo contarlas.
AA: Hablando de estilos y estilos parecidos, ¿por qué le parece que su estilo es tan copiado? ¿Por qué hay tantos clones de Mandrafina?
CM: ¿Todavía?
AA: Si, cada vez más. En las revistas de Columba cada vez hay más dibujantes que dibujan a lo Mandrafina...
CM: Yo sé que en una época se pedía, porque por ahí funcionaba el estilo y entonces la editorial pedía a los dibujantes que siguieran un estilo determinado. Cuando yo entré a trabajar, la onda era Lito Fernández. Pero la verdad no se cuál es el motivo de todo eso. A mí, como lector, siempre me gustó la cosa variada. Si yo encontraba a un tipo que se parecía a otro, ya no me gustaba y trataba desesperadamente de saber cuál era el original para inmediatamente descartar al otro. Aunque no sé si en ese entonces era tan común como ahora...Pero la copia siempre existió y va a seguir existiendo, porque cuando te hacés en el tablero, laburando, no tenés más remedio que incorporar técnicas que ya están. La cosa es hacerlo sin robarle al otro. Pero bueno...es una política comercial y a veces le sirve a la gente para empezar a laburar.
AA: Cambiando de tema, ¿cómo ve el panorama actual del comic, las nuevas tendencias y todo eso?
CM: No sé, de verdad no leo historietas. No tengo la práctica de leer historietas. Por eso, cuando las miro las tomo como un objeto visual. Miro el dibujo, pero no me pongo a leer. Si leo, leo muy espaciadamente algún episodio de Cybersix...pero no, no puedo dar una opinión ni sacar una conclusión sobre el comic actual. Te puedo decir, por ejemplo, que los japoneses no me gustan nada, todo lo que sea manga no me gusta nada. Me quedé con los gustos clásicos. Me gusta la historieta norteamericana de los `50, muy poco de los `60 y `70 y...no sé...el Alack Sinner de Muñoz, el Eternauta de Breccia, Mort Cinder...me quedé en ese tipo de material. Pero ya no me pongo a leer historietas. Ojo, no es una toma de posición ante el género. Pero, no sé, me distraigo, no me concentro en la lectura, no me creo los guiones, me pongo en el papel del profesional...no me engancho. Lo último que me enganchó como lector fue el Corto Maltés y cosas de Pratt de esa misma onda, como Los Escorpiones del Desierto, pero tampoco con continuidad. No soy de andar buscando en los kioscos revistas para leer.



AA: ¿Por qué le parece que en Argentina se publica tan poca historieta argentina?
CM: Supongo que está ligado a lo de siempre, a que el mercado es chico y con pocas posibilidades de desarrollarse seriamente. Siempre me extrañó que un lugar con tanta producción de historietas, con la enorme cantidad de dibujantes de historietas que hay acá, con tradición historietistica propia, no tenga por lo menos un canal masivo, como lo fue Columba en una época. Por ahí el problema es el costo. El material extranjero es tan barato que resulta más fácil comprarlo que encargarlo a dibujantes de acá, que necesitan un precio para sobrevivir y para hacer posible esa calidad. Porque la cuestion también pasa por ahí. Si a mí me pagan el triple, yo bajo mi producción a un tercio y seguramente va a ser mejor. Por ahí también pasa la cosa.
AA: Como para ir cerrando...¿tiene algún proyecto nuevo que se esté gestando?
CM: No. Es seguro que durante unos meses Trillo y yo vamos a disminuir la producción de los Fratelli Centobucchi y vamos a encarar alguna otra cosa al estilo Cosecha Verde, no en cuanto a la cantidad de páginas, sino a la intención de trabajar de otra manera. Pero todavía no hay ni tema ni ambientación. Sé que en pocos meses vamos a empezar a ver qué pasa.
AA: Ultima: ¿Por qué Columba no recopila ninguna de sus series en la colección de Clásicos? ¿Hubo alguna oferta y contraoferta de dinero?
CM: No, no. Realmente no tengo la menor idea de por qué no se recopilan esos trabajos.

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 030131. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

SECRETI, Gustavo, ZUBIETA, Martin y FINKELSTEIN, Cintia (1995): "Reportajes. Quino", en *Comiqueando*, # 17, Comiqueando Press, Buenos Aires (XI-1995)

[Portada del libro *Mundo Quino*, editado en España en 1980 por Editorial Lumen. © 2002 **Ed. Lumen / Quino**]

«NACIO EN MENDOZA EN 1932. A LO LARGO DE SU CARRERA SUS OBRAS LO TRANSFORMARON EN UNO DE LOS NOMBRES MAS PRESTIGIOSOS DEL HUMORISMO GRAFICO ARGENTINO Y DEL MUNDO. ESTE ES UN REPASO POR LA OBRA Y EL PENSAMIENTO DEL CREADOR DE MAFALDA.

.¿Siempre quiso ser dibujante?

Q: Desde siempre. A los 3 años yo ya quería ser dibujante. No tenía claro de qué, recién a los 14 lo decidí y cuatro años más tarde, vine a Buenos Aires y empecé a recorrer las revistas. Por lo general me decían que las ideas estaban bastante bien, además en esa época todas las revistas trabajaban con libretista. Mi ideal hubiera sido hacer humor mudo, pero cuando entré a trabajar a Rico Tipo (Guillermo) Divito, a quien yo respetaba mucho, me dijo que la gente que pagaba por la revista quería que se le diera material para leer. Yo lo quería y lo admiraba tanto, que le hice caso.

.¿Qué hubiera sido, de no ser dibujante o humorista?

Q: Mirá, no lo sé muy bien, tampoco me lo planteo mucho. Es lo único que sé hacer, lo único que me ha atraído en la vida. En esta profesión uno nunca deja de trabajar. Uno está sentado en un bar, en el colectivo o donde sea y tengo que estar observando a la gente. Y no soy el único, eso le pasa a todos. Es muy difícil decir cuántas horas trabajo, porque siempre estoy trabajando. Incluso cuando voy al cine estoy mirando, aunque ya haya visto la película, y presto atención a cómo está hecho el montaje, para cuando yo hago una historieta, darme cuenta de qué cuadritos sobran. Mi trabajo se parece mucho al de un director de cine, ves en qué ángulo ponés la cámara, si tomás un plano grande o chico y después ponés a los actores, que son los "monitos". A mi desgraciadamente, todos los monitos me salen muy parecidos entre sí, me gustaría tener mayor diversidad pero no me sale.

.¿Mafalda nace por un encargo publicitario?

Q: Exacto, fue un encargo de una agencia de publicidad. Me la encargaron para una línea que iba a sacar la empresa Siam con el nombre Mansfield, por eso busqué nombres que se le parecieran, como Mafalda. Después, no sé por qué la campaña no se hizo, ni salieron esos productos, ni nada. Yo me quedé con 12 tiras que había hecho, con esa familia tipo que era una mezcla de Blondie con Peanuts. Recuerdo que yo compré Peanuts (que en esa época venía directo de Estados Unidos) y me di cuenta de que Schulz había producido un cambio muy grande dentro de la historieta, porque hasta ese momento, todos los personajes tenían una sola característica. En Argentina estaba Avivato, que en todas las tiras hacía una avivada, Falluteli y otros así y en las historietas norteamericanas pasaba lo mismo. Pero este tipo Schulz trajo personajes antipáticos, simpáticos, buenos, malos, envidiosos y eso fue una revolución. Yo tomé bastante de él, pero como no soy norteamericano, hice una adaptación muy argentina de la cosa.

.¿Cómo fue armando el elenco de Mafalda?

Q: Mafalda me parece el personaje más fabricado. Los otros fueron apareciendo después. Las primeras tiras eran el papá, la mamá y Mafalda, que les hacía

ISSN: 1579-2811

preguntas y ellos no sabían qué contestarle. Felipe apareció muchas tiras después. Me cansé y dije "Acá hay que meter otro tipo, sino esto va a ser un plomo". Y así fueron apareciendo todos, por una necesidad del libreto.
.¿Es cierto que usted se parece mucho a Felipe?
Q: Felipe y Miguelito, una mezcla de los dos. Supongo que me debo parecer a todos. En Susanita y Manolito he puesto lo que más me molesta de mí.
.La evolución del dibujo en Mafalda ¿es intencional o espontánea?
Q: Uno va corrigiendo y va cambiando. Es como si compararas una firma tuya actual con una de hace seis años. En Mafalda fueron cambios positivos, en otras épocas de mi vida no. He hecho narices horribles. Pero las etapas van pasando sin que uno se dé cuenta. Como dijo el Lolo Amengual, uno dibuja como puede y no como quiere.
.¿Es verdad que usted muchas veces calca?
Q: Si, de un cuadrito a otro. No puedo reproducirme a mí mismo y le tengo tanto respeto al dibujo original, que me pongo Felipe y digo "¿Y si en el otro cuadrito no me sale igual?".
.¿Alguna vez se arrepintió de alguna tira de Mafalda?
Q: Si, cuando se pone a dar peroratas sobre la paz. Eso no es creíble en una nena de esa edad.
.¿A usted le gustaba la sopa?
Q: Sí, sí, la sopa es una metáfora sobre el militarismo y la imposición política.
.¿Cómo y por qué decidió dejar de dibujar la tira?
Q: Estaba cansado de hacer siempre lo mismo. La decisión pasó hasta por zonas conyugales, porque mi mujer estaba podrida de no saber si podíamos ir al cine, invitar gente a cenar o qué sé yo, porque yo estaba hasta las 10 de la noche con las tiras. Además me costaba mucho no repetir y me daba cuenta de que cuando no se me ocurría nada, enseguida echaba mano a Manolito o a Susanita, que eran los más fáciles. Además hubo un tipo que fue maestro de los dibujantes de mi generación, Oski, y él nos decía que nunca nos metiéramos con un personaje fijo y si nos metíamos, agarráramos una tira y tapáramos el último cuadrito con la mano. Si el lector adivina cómo va a terminar, ahí hay que dejar de hacerlo. Me pareció un buen momento y no me imaginé que veintitantos años después fuera a seguir vigente.
.¿Y a qué atribuye esta vigencia?
Q: No sé. Además yo la hacía para la página editorial, no para la página de historietas. Salía en la página de comentario político y de actualidad. Siempre la hice pensando en gente adulta, no para chicos. Pero ahora los chicos tienen tal nivel de información que más o menos pescan todo lo que dice en las historietas de Mafalda.
.En aquel entonces tampoco se imaginó que pudiera tener tanta repercusión en países como Alemania, Grecia, Canadá, Finlandia...
Q: No, no, porque son culturas bastante distintas. Allá se publica como una nena sudamericana. No obstante, las relaciones entre padres e hijos son mas o menos iguales en todo el mundo.
.¿Tuvo que hacer algún cambio en las tiras para exportarlas?
Q: No, se publicaron siempre en argentino, aún en España.
.Si usted decidiera volver a dibujar a Mafalda, ¿se podría adaptar a los tiempos actuales?
Q: Podría acompañar lo que está pasando en la parte humana. Lo que yo no sabría cómo manejar es la parte tecnológica. Cuando yo hacía la tira, la televisión recién aparecía a nivel masivo, popular. Toda la gente tenía televisor en la casa y eso con las computadoras todavía no pasa, pero va a ir pasando y ese mundo yo no lo manejo. No tengo la menor idea de qué tiene un nene en la cabeza ni en qué piensa cuando anda con todo eso, así que no me animaría a meterme. Sí podría acompañar las dudas políticas, los miedos por la situación económica, el sueldo del viejo, todo eso sí. Hace poco un amigo me decía "¿Por qué no hacés una Mafalda de treinta y pico, casada y con hijos que tengan esta mentalidad monetarista jodida que tienen los chicos de ahora? Y que ella luche contra todo eso". Como idea no es mala, muchísima gente me dice "¿Por qué no volvés a hacer Mafalda?".
.Mafalda tenía como fantasma a los chinos. ¿Cuáles serían sus fantasmas en la actualidad?
Q: No sé, el SIDA, la destrucción del planeta...
.¿Sería ecologista Mafalda?
Q: Si.
.Hay personajes de historieta a los que la gente les deja siempre la misma edad, pero con Mafalda se da lo contrario, todo el mundo se imagina que creció. Inclusive usted dijo que hubiera sido una desaparecida más. ¿Por qué cree que la gente

quiere ver a Mafalda crecida?
Q: Porque la toman como a un personaje de carne y hueso. Eso me ha llamado siempre la atención. Para mí siempre ha sido un dibujo. A lo que hago para la revista de Clarín le pongo la misma pasión, entusiasmo y esfuerzo que ponía para hacer Mafalda.
.Y además de esas páginas para Clarín, ¿está haciendo algo más?
Q: No, porque eso me lleva toda la semana. Es que cada vez estoy más hincha con las cosas, cada vez me fijo más y borro más. Entonces cada idea me lleva mucho tiempo. Tengo una carpeta llena de bocetos que sé que pueden funcionar pero no les encuentro la vuelta. Y por ahí los dibujo después de cinco años. Ahora estoy dibujando una que la idea tiene como ocho años.
.En estos trabajos posteriores a Mafalda, ¿se siente más libre?
Q: Si, claro. Dibujar siempre en la misma medida y con los mismos personajes me quitó espacio. No es lo mismo un gallinero que una cancha de futbol.
.¿Este trabajo para Clarín le alcanza para ganarse la vida?
Q: No, no. Si no fuera por los derechos de autor de Mafalda no me alcanzaría.
.¿Pensó alguna vez en retirarse?
Q: No, a lo mejor un día me pudro de la entrega y digo "No, no entrego más ni una vez por semana y hago dibujitos para sacar un libro cada tanto. Mientras me dé la vista y no me tiemble mucho la mano, no voy a dejar de dibujar.
.¿Lo censuraron alguna vez?
Q: Con Mafalda no, con las páginas de humor sí. Cuando llegué a Buenos Aires en 1954 con mi carpetita me enteré cómo era la cosa: Chistes con la religión no, con sexo tampoco, con militares no, que atenten contra la famila (que no sé bien qué quiere decir) tampoco. No había un ente censor, pero el secretario de redacción por ahí te decía "No, esto mejor lo guardamos". Era una especie de autocensura, pero se sabía que venía de más arriba.
.¿Podría decir que siempre hizo lo que quiso?
Q: No, me hubiera gustado hacer más sexo, más antimilitarismo y más anticlericalismo.
.¿Es cierto que usted es un asiduo lector de la Biblia?
Q: Si, pero no en un sentido religioso, sino para buscar ideas. He sacado un montón de chistes de la Biblia. Me asombra sobre todo el poder de síntesis que tiene: Noé baja del arca, planta una viña y se agarra una curda.
.Mafalda fue llevada a la animación ¿Qué opina de los resultados?
Q: El resultado no me gusta nada. No hay gags cinematográficos, no tiene hilación. Además hicieron una versión muy edulcorada. Por ejemplo muestran la escuela con colores celestitos y rosaditos, es todo prolijo. No hay techos rotos como los que yo hacía. El productor de esa serie es Daniel Mallo, un tipo que ganó mucha guita con un culebrón que se llamó Simplemente María y que perdió otro tanto con un documental sobre el peronismo llamado "Ni Vencedores, Ni Vencidos". Era un tipo muy exagerado para todo. Así que me estuvo persiguiendo cinco años para hacer una película con Mafalda en dibujo animado. Yo no quería saber nada, pero después de tanto insistir, al final le dije que hiciera lo que quisiera pero yo no quería participar en los guiones ni en nada. Mi única participación se limitó a escuchar voces durante seis meses pero ninguna me gustaba. Me parecían malísimas. Me arrepiento de haberme metido en estas cosas. La película me gusta como animación, nada más. Después el productor se fue del pais y sigue vendiendo los dibujos por todo el mundo. Yo nunca cobré derechos, ni nada. No digo que la piratee porque hay un contrato del que lamentablemente no me puedo desligar. En cambio estoy muy conforme con el trabajo realizado por Juan Padrón en los Quinoscopios que se realizaron en Cuba.
.¿Se puede adaptar Mafalda a la pantalla en forma efectiva?
Q: A mí no me gustan las adaptaciones. En el `68 vi en Londres una adaptación teatral de Peanuts con unos actores bárbaros, pero a mí no me gustó. Tampoco las películas de Blondie. Los dibujos animados de Charly Brown eran de una tristeza espantosa. La ausencia de los padres, que en las tiras no se nota, en la pantalla se nota muchísimo. Por ejemplo, que Snoopy le lleve el desayuno a la cama a Charly Brown. Dejame de joder con eso. No soy partidario de las adaptaciones. Manuel Puig, por ejemplo, estaba furioso cuando vio "El Beso de la Mujer Araña", decía que eso no era lo que había escrito. Yo leí el libro y la película me pareció muy buena. Será que en general los autores no estamos muy de acuerdo.
.¿Tiene algún proyecto a mediano o corto plazo?
Q: Seguir dibujando y hacer un libro que no sean recopilaciones.
.¿Y una historieta de Mafalda adulta?
Q: Por el momento no.
.Bueno, muchas gracias por todo.»

ACCORSI, Andrés (2000): "Reportajes. Maitena", en *Comiqueando*, # 47, Comiqueando Press, Buenos Aires (IX-2000)

[Portada del último libro publicado en España de **Maitena**]

«EN UNA ZONA RE-COMIQUERA DE LA CAPITAL (ESCASAS DOS CUADRAS DE CORRIENTES Y CALLAO) VIVE ESTA DIBUJANTE UNICA Y GENIAL. DUEÑA DE UN ESTILO ABSOLUTAMENTE PROPIO Y DE UN EXITO ARRASADOR (SOBRE TODO ENTRE EL PUBLICO FEMENINO), TRIUNFO EN EL HUMOR GRAFICO DESPUES DE BATALLAR DURANTE AÑOS EN LA DIFICIL ARENA DEL COMIC DE AUTOR. NO IMPORTA SI SOS VARON O MUJER, AGARRATE FUERTE, QUE ESTAMOS POR ENTRAR AL MUNDO DE MAITENA

AA: ¿Cómo empezaste en esto? ¿Cómo decidiste dedicarte a trabajar profesionalmente en esto del dibujo?

M: Yo dibujaba, como cualquier chico normal, con un poco más de condiciones que lo normal, digamos. Me salía bien y entonces, era de las que en el colegio se la pasan dibujando, y eso. En realidad, empiezo a laburar de eso a los 17 años, cuando necesité laburar porque nació mi hija. Y empecé armando avisos en el departamento de arte de una agencia... y lo hacía muy mal. Un día quedó un agujero en un aviso, y yo dije "¿Por qué no meten una viñetita? -¿Y quién la va a hacer?", y yo dije "Yo la hago". Y empecé a hacer pequeñas viñetitas y ahí me di cuenta de que eso era un laburo. Antes no se me había ocurrido que eso era un laburo, porque en general, al menos en esa época, uno pensaba que si dibujabas, ibas a ser pintor, o artista plástico, no? Pensabas con letras de molde.

AA: ¿En tu infancia, o en tu adolescencia, habías leído historietas?

M: Muchísimas, pero no se me ocurría dibujar eso.

AA: ¿Qué leías?

M: Y, desde La Pequeña Lulú y Patoruzito, pasando por la Susy, que leíamos las chicas... y después El Tony, D`Artagnan, todas esas revistas, que además en mi casa estaban prohibidas, lo cual las hacía más atractivas, por supuesto. Pero tenía unos vecinos, cinco hermanos varones, que eran fanas, pero fanas de comprar el Libro de Oro de Patoruzú el día que salía... y tenían toneladas de revistas, me pasé toda la infancia en la casa de ellos, devorándome las historietas. Pero no se me había ocurrido que yo podía hacer eso. Lo que más me gustaba era La Pequeña Lulú, esa barra de pibes, el nabo de Tobi... pero no se me había ocurrido. Y cuando me puse hacer viñetas, me di cuenta de que lo que yo hacía en general tenía humor, o una situación que se contaba, había una narrativa en lo que yo hacía. Y después conocí toda esa movida del comic europeo de principios de los `80... por medio de dibujantes, de gente amiga... y ahí me hice fanática de la Metal Hurlant, de El Víbora y de cuanta porquería publicaran en español en esa onda.

AA: Esas son las influencias que se ven en tus primeros laburos en Fierro...

M: Claro, y además José Muñoz, Hugo Pratt, Manara, todo lo más clásico y algunos españoles más modernos.

AA: ¿Te costó lograr un espacio en Fierro? Porque vos no estabas ni entre los consagrados que laburaban desde Europa, ni entre los chicos que empezaban en el Oxido...

ISSN: 1579-2811

M: Claro, yo entré por afuera del Oxido, porque ya estaba en la editorial. Yo trabajaba en Sex Humor desde el principio. Tenía un personaje que se llamaba La Fiera, que aparecía todos los números, y también estaba en Sex Humor Ilustrado, donde hacía Coramina y otros personajes. O sea que fue un camino natural hacia Fierro, porque yo ya era una historietista de la casa. Y empecé a llevar material a Fierro, pensando en hacer algo diferente... pensaba que tenían que ser historias distintas, más importantes, más trascendentales... y terminaban siendo aburridas, lentas.
AA: Por ahí el énfasis estaba más en lo estético, no?
M: Sí, puede ser. Además yo en el material de Fierro ponía mucho más laburo de blanco y negro, muy profundo. Y para Sex Humor no lo hacía, no por el medio, sino por la cantidad de trabajo que yo tenía. Me pedían 15 páginas por mes, más lo que hiciera para Fierro... y no le podía poner tanto trabajo de sombras a todas las páginas. Entonces las de Sex Humor las hacía en línea y después hacía una máscara con los grisados. Pero cada tanto me hacía unas paginitas para Fierro, que era mensual, y esas sí, las trabajaba bien y... y no tenían que tener chistes. Eso para mí era bárbaro: podía dibujar sin tener que hacer chistes.
AA: Eran anécdotas más intimistas, a veces hasta amargas...
M: Sí, eran bastante dramáticas. Después largué con Barrio Chino, que era más aventurera. Estaba basada en un cuento de Juan Martini y re-escrita para historieta. Era una historieta más clásica, pero yo no me sentí cómoda con esa historieta. Me di cuenta de que... la aventura como género no me era propio. Yo lo hacía para estar ahí, porque me gustaba trabajar de eso, pero la temática no me interesaba. Cuando realmente encontré una temática fue cuando empecé a hacer historieta erótica. Ahí sí, me empecé a gustar. Barrio Chino, de hecho, tenía bastante erotismo y toda esa parte la hacía yo, era una salvedad, una licencia, que no estaba en el cuento y yo la metía en la historieta. Las Historias por Metro también, eran todas eróticas. Cuando enganché esa veta, lo disfruté más, me divertí más en ese género. Pero la aventura... la verdad que nunca me interesó, por lo menos para hacerla yo. Me encantaba leer el Corto Maltés, pero yo era incapaz de generar una aventura. La aventura era el sexo, era esa pequeña cosa que pasaba.
AA: Era una excusa para llegar al encuentro sexual...
M: Ni siquiera eso. Para mí era una excusa para contar algo. Me gustaba mucho la cosa cinematográfica, entonces cuidaba mucho el enfoque y la narrativa, intentaba tener siempre la menor cantidad de globitos posibles... siempre me gustó mucho la historieta con poco texto. A mí, como lectora de historieta, no me gusta leer mucho. Prefiero que me cuenten la historia desde lo visual. Y la historieta erótica es especial para eso. Además, yo le daba una mirada femenina al erotismo y eso también era raro, por eso encontré un buen lugar en Fierro. En mis historias, el deseo era femenino y eso era diferente. En mis historietas, las que estaban calientes eran las mujeres, no los hombres. Y eso era novedoso. Además me permitía jugar con las miradas, con una cosa más sugerida y no tan escatológica, que es lo que hacían los hombres. Yo, por ejemplo, casi nunca dibujé un pito. Habré dibujado uno, o dos. Y sin embargo parece que estaban llenas de... pero no, había mucha sugerencia, mucho juego. Y eso me divertía.
AA: ¿Cuándo te decidiste a cambiar la historieta más narrativa por las páginas de humor que hacés en Para Ti?
M: Lo mío con el humor arranca en el diario Tiempo Argentino, donde hacía una tira costumbrista, con una familia y una niña llamada Flo... allá por el `83, creo... o sea que ya algo había hecho. Pero un momento dejo el comic, angustiada por varias razones. Después de Fierro, trabajé bastante para Europa, viajé a los festivales, me fue bien y enpecé a laburar allá... pero dejé de tener feedback. Yo acá publicaba en Fierro o en Sex Humor, o en Cerdos & Peces... y me enteraba qué pasaba. Mis amigos, aunque más no fuera, veían mis historietas. Cuando empecé a trabajar para Italia, o Francia, era como meter el laburo en el buzón y recibir un cheque. Yo no tenía registro de lo que pasaba, si gustaba, si no gustaba, si estaba bueno. No veía la revista con el material publicado, cada tanto me llegaba alguna, o alguien me traía una revista. Y me empecé a desilusionar de lo que hacía, hasta que en un momento preferí dejar de hacerlo. Acá había cada vez menos espacios para la historieta, menos revistas... y eso estaba empezando a pasar también en Europa. Cuando empecé a mandar material erótico les gustó, pero me pedían que fuera cada vez más erótico, más escatológico, para revistas específicas que más que de historietas eran de sexo. Y la verdad que no me interesó como laburo. Preferí seguir ilustrand manuales escolares, que era otro de mis laburos paralelos, y darle pata a la ilustración. Para hacer una historieta que no me gusta... prefiero hacer otra cosa. Y dejé de hacer historieta. Por supuesto, tuve serios problemas

económicos. Era la época de la hiper-inflación, un momento difícil.
En eso me llaman de Para Ti y me ofrecen una página de humor, una historieta de humor, y me sugieren la idea de hacer una familia, porque conocían lo que yo había hecho en Tiempo. Lo pensé y me costó mucho decidirme, porque yo creía que Para Ti no tenía nada que ver con lo que yo hacía... y de hecho era así. Pero la persona que me llama, Daniel Plimer, es un tipo muy agudo, que conocía muy bien mi trabajo y me conocía muy bien a mí. Y me convenció de que lo podía hacer. Más que como un desafío, lo acepté por una cuestión de necesidad económica. Era un laburo en una editorial importante, en una revista que salía todas las semanas hacía 85 años... o sea que no se iba a acabar. El problema típico del historietista es que las revistas se mueren y uno va por ahí, cambiando de revista. Y era la posibilidad de un laburo con continuidad. Yo, madre de dos niños, estaba un poco agotada y necesitaba urgente meterme en un lugar un poco más seguro que el under para trabajar.
Y la mejor decisión que tomé en ese momento, fue la de no hacer una familia, sino hablar de temas. Inventé esta cosa extraña de hablar de temas diferentes. Un día pueden ser los celos, otro día los delivery a domicilio, otro día la celulitis, otro día la ex de él, otro día los hijos, cualquier cosa: la alegría, el divorcio, la peluquería, las vacaciones, las amigas, lo que sea. Y me encontré haciendo algo que me gustaba mucho y que me salía con mucha facilidad. Yo venía de un mundo particular, no sólo por trabajar en un ámbito under, sino por tener una vida privada poco convencional, entonces al principio me pareció que iba a ser muy difícil, porque yo me sentía muy diferente de las demás minas que tenían hijos e iban por la vida. Y de repente me di cuenta de que, aunque fuéramos diferentes, nos pasaban las mismas cosas, y que lo que yo contaba... a las minas también les pasaba.
AA: Hay un sentido de la observación muy agudo en esas páginas, no?
M: Exacto. Son detalles de conductas. También traté de dejar de ser auto-referencial, eso creo que fue algo importante. Dejar de contar las cosas que yo pensaba, o que me pasaban a mí, y empezar a contar lo que veía. Me situé en una especie de vereda de enfrente: A las minas les pasan estas cosas. Y encontré un espacio muy piola. La burla, incluso, es una burla cómplice. Y a la vez es inevitable, porque el humor sin burla... qué sé yo, tenés que decir algo que le moleste a alguien. Tampoco me interesa el humor light, no haría el gatito que reflexiona, me interesa hablar de algo. Y esa temática que encontré, se transformó con los años en algo más grande de lo que yo había imaginado.
AA: Los libros de Mujeres Alteradas te trajeron un público que por ahí no es el que lee Para Ti, sino el público del humor gráfico, que te sigue a vos como sigue a Caloi, o a Quino, o a Fontanarrosa...
M: Sí, es el público de los libros. Hay muchos que no compran la revista. Se dio ese fenómeno y a partir de eso, hace dos años empiezo a trabajar todos los días en La Nación y ahí incorporo un público que tampoco conocía lo que yo hacía en Para Ti. Incorporo a muchos hombres. Para mí fue todo una gran sorpresa, porque yo venía del otro lado, y de repente me encontré en un lugar si querés burgués, pero también es un lugar muy exitoso, donde me va muy bien, que es algo raro para un dibujante de historietas. Trabajar en un medio masivo, con éxito, editar libros, venderlos! (risas), lo cual es más raro todavía... Yo nunca en mi vida me imaginé que iba a vender 100.000 libros. Hasta el día de hoy, lo pienso y me cago de risa. Es como el síndrome del impostor: pienso que un día, todos se van a dar cuenta y todo se va a caer. Es todo tan raro, que es como si le estuviera pasando a otro.
AA: ¿Por qué creés que hay una diferencia de repercusión tan grande entre los historietistas que trabajan para los diarios y los que están fuera de ese circuito?
M: Y, porque los diarios son el medio más masivo de todos. La cantidad de ejemplares que tira un diario por día no se puede comparar con ninguna revista. Imaginate Clarín: un millón de ejemplares vendidos por domingo, y cada uno lo leen cuatro lectores. La Nación vende 500.000. Es impresiionante la difusión que tiene el diario, a mí me tiene muy sorprendida.
AA: ¿Con cuántos condicionamientos se paga la diferencia entre un diario que tira 500.000 y una revista que tira 20.000?
M: No sé... yo el laburo más denso, más heavy, ya lo hice, ya no tengo ganas de hacerlo. Yo no estoy haciendo ninguna concesión en este momento. No hay nada de lo que yo quisiera hablar y no hablo porque el medio no me lo permite. Nada. Porque ya lo hice, hice muchos años historietas muy heavies... y no tengo interés en hacerlas. La verdad que ya me saqué las ganas. No me interesa hacer historietas de sexo, ni que mis personajes se droguen y aparezcan tomando merca a la noche. Me parece que eso se puede sugerir desde las características físicas del personaje, por cómo está vestido. El que entendió el chiste, bien, y si no, me da igual. Pero no tengo necesidad de contar nada de lo que no estoy contando.

AA: ¿Te gustaría volver a una tira con personajes, más basada en la relación entre personajes que en la anécdota ingeniosa? Algo tipo Mafalda, Calvin & Hobbes, Peanuts...
M: Y... si se me ocurriera algo tan maravilloso como los ejemplos que nombrás, sí. Yo siento que casi todos los personajes ya están contados. Por eso me interesó esto de los chistes, cuando me lo ofreció La Nación. Yo no había hecho chistes, lo de Para Ti no son chistes, y es algo muy diferente. Tenés que escribir de otra manera. Igual, yo no puedo escribir sin pensar en el dibujo. Para mí es muy importante quién dice cada cosa. Si te fijás en mis chistes del diario yo, sin que sea un único personaje, tengo a la operada, tengo las viejas, que son un clásico... lo que dice esa vieja no lo puede decir ninguna otra! Tengo a la gorda, la rubia siliconada, la que busca a los tipos por la guita, la cuarentona con el pelo colorado, intelectual de izquierda... Y a mí me gusta encontrar el personaje y trabajarlo, no sé si tanto en el texto, pero sí en la gráfica. Trabajo mucho la ropa. Que alguien tenga puesto eso, quiere decir algo, tiene que ver con lo que esa persona dice. Incluso los colores dicen cosas de los personajes: Yo sé por qué una mina tiene el pelo rojo, o por qué una mina tiene canas, o si es morocha o rubia. ¿Fuma o no fuma? Y si están sentadas en un bar, ¿qué toma cada una? Me gusta componer el personaje para redondear lo que está diciendo, incluso si tiene un cuadrito de vida. Yo creo que laburo mucho para el diario, dibujo demasiado... contrariamente a otros colegas, que por ahí trabajan más el chiste, el guión. A mí incluso me aburre dibujar siempre a las mismas personas, y creo que eso es lo que te pasa con la tira de personajes, se hace aburrido dibujar todos los días lo mismo. Si no cambiás, terminás haciendo sellitos.
AA: ¿Cuántas horas por día trabajás?
M: Casi diez horas. El chiste de La Nación me lleva casi diez horas por día, que es muchísimo. Por eso estoy agotada, pensando muy seriamente qué voy a hacer a futuro, porque no quiero trabajar diez horas por día. Sobre todo porque me va muy bien y gano plata. Todo el mundo me dice: "Pero es al revés! Tenés que aprovechar ahora y laburar!". Pero no, loco! Si gano plata, lo que quiero es gastármela! No quiero más plata! Quiero laburar menos y ganar lo mismo! Y bueno, voy a pensar qué voy a hacer, sobre todo los próximos dos o tres años, porque tengo una bebita y tengo ganas de disfrutarla y estar con ella. En Para Ti en este momento tengo una especie de licencia a medias y estoy re-publicando material viejo. Pero como tengo siete años de laburo, hay mucha gente que lo viejo no lo leyó. Estoy pensando si voy a retomar o no la página, pero esa misma página la estoy vendiendo a España, para la revista del diario El País, sale en el diario La Stampa de Italia... no sé. No voy a dejar que eso me intimide. Si no la quiero hacer más, no la voy a hacer más.
AA: ¿Cómo te trata ese status de celebridad que compartís con Quino, o Fontanarrosa, o un par más? ¿Cómo es eso de que te llamen para ir a programas de tele, o para opinar de cualquier cosa?
M: Mirá, en algún momento tuve más exposición que ahora. Ahora estoy con un perfil bastante bajo. Me molesta que me llamen para opinar de cualquier cosa, me siento fuera de lugar. Sobre todo porque en general me llaman para opinar sobre temas que tienen que ver con la mujer y... yo no soy Susan Sontag, viste? Yo cuento lo que yo veo, pero no puedo dar cátedra de nada. En general, te piden que opines desde el consejo... yo qué sé, la verdad es que no tengo ningún consejo para dar. Y además no creo en los medios, me parece muy chanta la manera en que está enfocado. Si a alguien realmente le interesara mi opinión, y fuera dentro de un marco más o menos serio... pero en general es poco serio. Yo evito hacerlo. Y voy a algunos programas casi siempre para difundir mis libros, porque en este momento, si no lo hacés, cuesta mucho vender libros, entonces lo hago. Yo hago prensa sólo cuando estoy por sacar un libro, y si no, intento no hacer. Trato de ir a la tele lo menos posible y sobre todo, trato de no ir a hablar boludeces. Si lo puedo evitar, lo evito. Pero no me llevo bien con la popularidad, porque perdí cierto grado de anonimato que me permitía mirar a la gente. Yo siempre fui muy fisgona, de mirar qué hace la gente, de sentarme en un bar a mirar. Y ahora, me siento en un bar y me siento incómoda: me miran, me preguntan "¿Vos no sos la de los chistes?", y me dan ganas de llamar al mozo, pagar, e irme a la mierda.
AA: Ultima: ¿cómo explicás la desproporción brutal en favor de los varones que hay en el público de la historieta?
M: Esto se engancha con algo de lo que hablamos antes. En general las historietas tienen que ver con el mundo de la aventura. Desde El Tony hasta el animé japonés, todo pasa por la acción y la aventura. Y las mujeres solemos engancharnos con otro tipo de temática, que tiene que ver más con lo intimista, con lo que les pasa a las personas, con las relaciones personales. Yo creo que mi laburo se hizo masivo

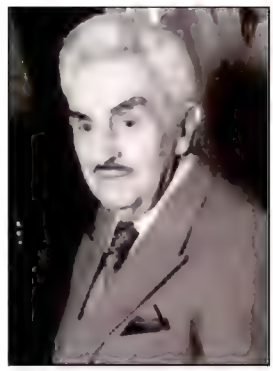
porque a mí me leen las mujeres, que tradicionalmente no son lectoras de historietas. Compran nada más que lo que yo hago. ¿Y por qué lo compran? Porque yo les hablo de ellas mismas. Si yo hiciera aventuras, esas minas no me comprarían! Cuando hacía historietas de aventuras me leían los pibes y cuando empecé a hablar "de lo nuestro" me empezaron a leer las minas. Las minas tenemos otra temática. Se juntan dos tipos y hablan de un montón de cosas, pero nada que tenga que ver con ellos mismos: hablan de cine, de futbol, de laburo, de política... pero uno no le dice al otro "Che, loco, ¿sabés que estoy angustiado?". Ni en pedo! En cambio, las minas desde que se sientan hasta que se separan, hablan de lo que les pasa a ellas, de lo que sienten, del amor, de la soledad... Y bueno, por eso la historieta, que siempre estuvo orientada a la acción, es para los hombres. A las mujeres no les interesa. La acción es una temática que no convoca a las mujeres, salvo algunas excepciones, pero pocas. En general, nos gusta hablar de lo nuestro, que es lo que los tipos odian. A mí me encanta el comic japonés, por ejemplo, pero me gustan los dibujitos. El guión, lo que está pasando, me aburre, no me interesa. No me engancha ni la acción, ni el suspenso, ni nada. A mí nunca me importó si el asesino era el mayordomo. Yo quería saber con quién se quedaba la chica.»

[Documento cedido por **Andrés Accorsi** para *Tebeosfera* 021127. Este texto se reproduce en *Tebeosfera* con el permiso de su autor y sin variar su contenido.]

▲

ISSN: 1579-2811

IN MEMORIAM / 9



Dante Quinterno

San Vicente, 26-X-1909 – Buenos Aires, 14-V-2003

[**Dante Quinterno** en una de las últimas fotografías que le tomaron]

El último ¡Huija!, por Fernando García

Dante Raúl Quinterno, creador del cacique Patoruzú y fundador del primer sindicato argentino de distribución de historietas, falleció en Buenos Aires durante la madrugada del 14 de mayo, a los 93 años. Fiel a su bajo perfil mediático, sus restos fueron inhumados horas después en el cementerio de la Recoleta, sin dar aviso a los medios periodísticos. El deceso fue comunicado por un vocero de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires y confirmado luego por personal de la Editorial Universo, empresa que en la actualidad se encarga de la producción y comercialización de las revistas *Andanzas de Patoruzú*, *Correrías de Patoruzito* y *Locuras de Isidoro*. Al sepelio sólo concurrieron su esposa Rosa Schiaffino de Sica, sus hijos Dante, Walter y Mónica, sus nietos, un puñado de colaboradores y amigos.

Descendiente de inmigrantes piamonteses asentados en la zona rural de San Vicente, Quinterno había nacido el 26 de octubre de 1909 con un prodigioso don para el trazo caricaturesco. «Primero ensuciaba con grafito cuanta superficie pulida se presentara a mi vista. Después, en los recreos de la (escuela) primaria, garabateaba retratos de próceres argentinos en los pizarrones», contó a la revista *Mundo Argentino* en 1932.

A los catorce años publicó sus primeros tres dibujos en la sección de lectores de *Páginas de Columba*. Con el germen de su trazo dinámico y costumbrista, las ilustraciones enfocaban la hazaña boxística del argentino Luis Angel Firpo ("El Toro Salvaje de las Pampas"), que con una trompada había logrado tirar a su contrincante, el norteamericano Jack Dempsey, fuera del ring. Al año siguiente, mientras cursaba estudios secundarios en el colegio nacional Bernardino Rivadavia de Buenos Aires, Quinterno se inició como ayudante de uno de los más grandes y famosos dibujantes humorísticos del momento, Diógenes "Mono" Taborda; y poco más tarde empezó a colaborar con Arturo Lanteri, pionero de la historieta local.

El 29 de julio de 1925 debutó profesionalmente con el personaje Panitruco, guionizado por Carlos Leroy, en las páginas de *El Suplemento*. Casi inmediatamente, le siguieron *Andanzas y desventuras de Manolo Quaranta* (1926) para *La Novela Semanal*; *Don Fermín* (que más tarde pasaría a llamarse *Don Fierro*, 1926) en *Mundo Argentino*; y *Un porteño optimista* (que sería rebautizada *Las aventuras de Don Gil Contento*, 1927) para el popularísimo diario *Crítica*. Durante el primer año, la tira de Gilito (así llamaban al personaje) fue pródiga en pasos clásicos de la comedia de enredos, hasta que en octubre de 1928 ingresó en la historieta un nuevo personaje: Curugua-Curiguagüigua, un millonario "joven indio, último vástago de los 'tehuelches gigantes' que habitaban la Patagonia". Al verlo llegar a bordo de un tren carguero, Don Gil Contento le grita: «¡Por fin llegaste, Patoruzú! Te bautizo con ese nombre por que el tuyo me descoyunta las mandíbulas». La leyenda se ha encargado de aclarar que el gestor del nombre definitivo del máximo icono historietístico de la Argentina fue Muzio Sáenz Peña, amigo de Quinterno que le recomendó el cambio inspirándose en una famosa golosina de la época, la Pasta de Oruzú.

Lo que sigue, como suele decirse, es historia. De oscuro segundón a cabeza de un imperio editorial pionero en la diversificación mediática y la explotación del

mercadeo. Fenómeno social que trasciende los parámetros de la historieta, Patoruzú ha llegado a simbolizar muchos de los valores morales atribuidos al "ser argentino".

Con el éxito popular, el universo patoruziano creció con la incorporación de Isidoro Cañones y la aparición de emblemáticos personajes secundarios, como la Chacha (la nodriza de Patoruzú); Upa y Patora (hermanos de Patoruzú); el caballo Pampero; el Coronel Cañones (tío de Isidoro) y la versión infantil del héroe, Patoruzito. En 1936, el cacique ganó una página semanal a todo color en *Mundo Argentino*, infinidad de diarios del interior de la Argentina comenzaron a serializar sus hazañas; y apareció el primer número del semanario de humor político *Patoruzú*, que en sus mejores momentos llegó a agotar 300.000 ejemplares en pocas horas. Con el correr de los años la línea editorial se ampliaría con *Andanzas de Patoruzú* (1956), *Patoruzito* (1945, semanario de aventuras en el que colaboraron Eduardo Ferro, José Luis Salinas y Alberto Breccia entre otras figuras), *Correrías de Patoruzito* (1958) y *Locuras de Isidoro* (1968). Entre 1937 y 1984 se publicó el *Libro de Oro Patoruzú*, anuario que durante las décadas de los años 1940 a 1970 fue lectura obligada en más de un millón de hogares latinoamericanos.

Inspirado en los grandes sindicatos distribuidores de cómics de los Estados Unidos, Quinterno fundó el Sindicato Dante Quinterno en 1935, a través del cual distribuyó la historieta en Norteamérica. Como tira, *Patoruzú* se publicó en el diario liberal *P.M.* de Nueva York, entre 1941 y 1948. Apoyada en este pequeño suceso local, la editorial Green Publishing presentó los dos únicos números de la revista *The adventures of Patoruzú* en 1946.

Completamente diversificado, el Sindicato Dante Quinterno licenció la figura de Patoruzú con fines publicitarios: muñecos de tela, almanaques, dijes, jabones, carameleras, juguetes, prendedores, rompecabezas, discos, un serial de radio y un cortometraje animado (*Upa en apuros*, 1942), que sorprendió al propio Walt Disney con la calidad de su animación y el empleo del color.

Multimillonario, Quinterno se alejó del dibujo aunque siempre controló con mano de hierro la producción de las historietas y sus contenidos. A partir de los años cincuenta, empezó a adquirir campos en las zonas de Cañuelas y Coronel Brandsen, convirtiéndose paulatinamente en productor ganadero y forestal, razón por la cual fundó la revista especializada *Dinámica Rural*. En la actualidad, la empresa familiar abarca, además del terreno editorial y la explotación comercial de la marca Patoruzú en nuevos soportes tecnológicos, las telecomunicaciones y el comercio exterior.

Figura indiscutida de la historieta argentina, Quinterno (y en consecuencia Patoruzú) divide sin embargo las aguas en el terreno ideológico. Hombre de derecha y empedernido conservador, Dante Quinterno volcó en el cacique tehuelche la idealización de valores muy concretos: la nobleza, la abnegación, la generosidad; una amplia dosis de inocencia; el patriotismo extremo. En un reportaje a la revista *Aconcagua* en 1931, el autor confesó haber delineado a Patoruzú «después de haber estudiado la psicología de los indios que sobreviven en el país, y me interesó especialmente el más bonachón e ingenuo. Pero es la auténtica personificación del valor, simboliza cuanto de excelso puede contener el alma humana, y en él se conjugan todas las virtudes inalcanzables para el común de los mortales. Es el hombre perfecto dentro de la imperfección humana».

No es tan así. De los tehuelches, Patoruzú se apropió de símbolos externos como el poncho, la vincha y las boleadoras; de algunos vocablos de resonancia telúrica como "¡huija!" o "canejo"; poco más. De hecho, según lo especifica el propio Quinterno en la aventura "El águila de oro", Patoruzú es descendiente de faraones egipcios (dinastía Patoruzek) y no de los nativos de estas tierras del Sur. Nunca quedó debidamente aclarada la notable contradicción de un indio terrateniente, propietario de una enorme estancia en la zona patagónica donde las matanzas de indios fueron moneda corriente durante la conquista del desierto. La contraparte del cacique es Isidoro, supuesta caricatura del argentino medio. Vago, interesado, inteligente, vividor. Su vida está controlada y organizada por el poder económico concentrado (Patoruzú) y los mandos militares (el Coronel Cañones).

El universo Quinterno está estructurado socialmente a través de conductas paternalistas que se presentan como solidarias y desinteresadas en la superficie.

Profundizando en los niveles de lectura, son evidentes las características xenófobas presentes tanto en las historietas como en notas editoriales o secciones de humor. Los judíos, con quienes más se ensañó Quinterno, son siempre despreciables, avaros y malvados; los chinos son traidores; prácticamente no existen negros y las mujeres son tratadas como seres intelectualmente inferiores o perversos.

El ideario político exhibido en Patoruzú privilegia los intereses sectoriales del capital concentrado por sobre los derechos del trabajador. Y en ese sentido, son notables los apoyos explícitos e implícitos a las dictaduras militares que administraron los destinos de la Argentina. En una tira del 12 de octubre de 1930, Julián de Monte Pío (arquetipo predecesor de Isidoro) apoya y festeja el golpe de estado efectuado por José Félix Uriburu el 6 de septiembre de ese año, diciendo: «Es por eso que todo argentino que lleve sangre de patriotismo en las venas, no debe faltar a la magna cita; hoy todo argentino debe concurrir a presenciar el desfile de los ínclitos milicos que nos salvaron de la tiranía oficialista».

Este desvirtuado nacionalismo a ultranza llevaría a que Quinterno no autorizara la utilización de la imagen de Patoruzú para ilustrar los afiches de la *1º Bienal Mundial de la Historieta de Buenos Aires*, en 1968. Lógico, ya que la muestra se realizaba con la colaboración del Instituto Torcuato Di Tella, centro neurálgico de las distintas vanguardias artístico / políticas de izquierda.

Sin oponer ningún tipo de resistencia, la figura del cacique fue apropiada por la Junta Militar de la última dictadura militar (1976-1983); y se lució como mascota oficial de la muestra homenaje al quinto centenario del descubrimiento de América, uno de los logros de la política neoliberal implementada por el presidente constitucional Carlos Menem, continuación programática del modelo de vaciamiento impulsado por Alfredo Martínez de Hoz, ministro de Economía del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

Medalla de oro de la Cámara de Diputados de la Nación por su trayectoria (1996), distinguido por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires (1999), Dante Quinterno deja tras de sí un legado artístico de incalculable valor; el volumen de una obra que merece divulgarse y debatirse; y la figura más reconocida de la historieta nacional. Quiso el destino (que a veces se disfraza de casualidad) que su muerte ocurriera el mismo día en que Carlos Menem renunciara a su candidatura presidencial, consciente de su aplastante derrota en el balotaje que debía llevarse a cabo el 18 de mayo de 2003. Dándose la mano, la historia y la historieta cerraron un capítulo de la Argentina contemporánea.

GALERÍA

Dos ejemplos del arte de Dante Quinterno para las portadas del *Patoruzú* semanal: Nº 44 (18 de julio de 1938) y 107 (2 de octubre de 1939).

La bandera argentina siempre presente en la iconografía del universo Quinterno: Portada del *Libro de Oro Patoruzú* 1979; y Patoruzito lanzado a todo galope con el símbolo patrio.

Tapa de *Patoruzito* semanal (1956). Típica portada de *Patoruzito*, cuando era una de las revistas semanales de historietas de aventuras más importantes del país.	Cubierta del primero de los dos comic books que se editaron en Estados Unidos bajo el título: *The adventures of Patoruzú*	Cubierta de *Locuras de Isidoro* número 17, del 4 de diciembre de 1969.	Para el dibujante Rep, la muerte de Quinterno y la victoria presidencial del patagónico Néstor Kirchner están concatenadas por el discurso de la historia argentina contemporánea (última viñeta de la tira publicada en el diario *Página 12* de Buenos Aires el 16-V-2003).
		Patoruzú llora la muerte de su creador	

[© 2003 **Fernando García,** para *Tebeosfera* 030716.]

▲

ISSN: 1579-2811

PATORUZÚ

Patoruzú. Vera historia no oficial del grande y famoso cacique tehuelche
Hernán Ostuni, Fernando García, Andrés Ferreiro, Mario Formosa y Rodríguez Van Rousselt

Edición:
Ediciones La Bañadera del Comic: Biblioteca Temática de la Historieta Argentina, 1, Buenos Aires, 2001

76 pp. | b/n + 8 láminas en color | 18 × 26,5 cm. | PVP: 12 $

ISBN: 987-98715-0-2 | Hecho el depósito

[Cubierta de **Dante Quinterno**, con un diseño de **Rodríguez Van Rousselt**]

LA HUELLA PROFUNDA, comentario por Javier Mora Bordel

A I. P.; siempre.

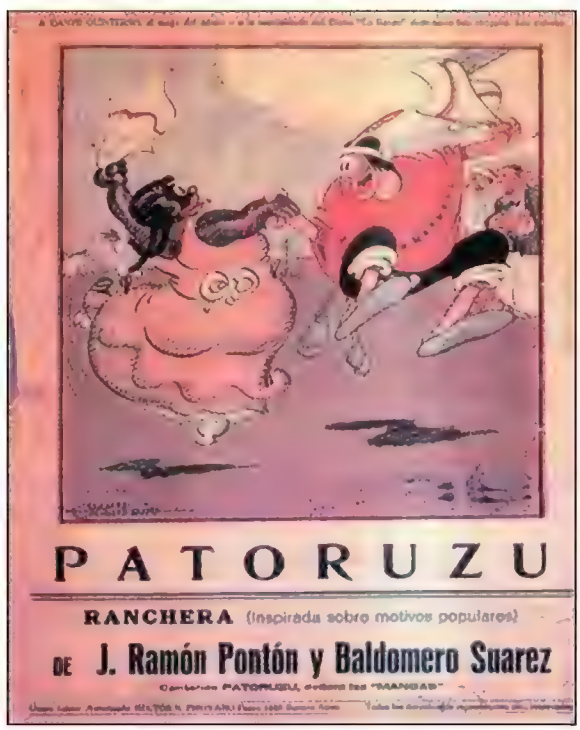
Actualmente, bien poco se habla, se discute, se analiza sobre los clásicos de la historieta. Al público mayoritario, el estudio de nuestras obras "mayores" le trae sin cuidado, orientado su gusto hacia lo actual; al medio editorial (en teoría amalgamado a los gustos de los anteriores pero siempre sumido en esa crisis eterna y circunstancial que parece propia de la historieta de todo tiempo, lugar y condición), el estudio preciso del pasado no deja de resultarle un hablar por hablar voluntarioso e ingenuo del cual es imposible obtener beneficios. Y es que, hoy por hoy, una mirada histórica y crítica de nuestro medio se ha convertido en un acto clandestino amparado únicamente en iniciativas particulares como la que nos ocupa.

En abril de 2001 tuvo lugar la publicación del primer número de la *Biblioteca Temática de la Historieta Argentina* por parte de *Ediciones la Bañadera del Cómic*, un trabajo previo de años en silencio de un grupo "novel" de críticos argentinos constituido inicialmente por los nombres de Hernán Ostuni, Fernando García, Andrés Ferreiro, Mario Formosa y Rodríguez Van Rousselt (el grupo ha sufrido obligados cambios debido al fallecimiento de Mario Formosa y a la incorporación de Fernando García y José Luis Rosales). El grupo de investigadores centraron sus esfuerzos conjuntos en la controvertida figura de Patoruzú, primer santo y seña del cómic argentino (de hecho el título de este primer cuaderno es: *Patoruzú, vera historia oficial del grande y famoso cacique Tehuelche*), obra escasamente analizada a pesar de su importancia comercial y la incuestionable calidad historietística de buena parte de sus páginas. Es decir, un grupo de teóricos y críticos, historiadores en el más elevado sentido del término, quienes cansados de verse marginados dentro de un panorama industrial en el que esta rama de la historieta sólo alcazaba cierta difusión entre el comentario o la reseña de novedades recientes, emprendieron la ardua labor de la autoedición para tratar así de encontrar salida a sus líneas particulares de pensamiento: una visión objetiva e imparcial que trata de dar respuesta, a través del rigor histórico y documental, a los símbolos y mitos presentes, pasados y futuros conformadores de la historieta nacional argentina. Y es en este contexto, donde *Patoruzú* cobra vida. Pero, ¿por qué este personaje y no otro?

La siguientes palabras de Rodríguez Van Rousselt justifican la elección del *grande y famoso cacique tehuelche*:

> «hubo, sin embargo, un personaje al que se enarboló como quintaesencia, pese a ser muy discutido en su autenticidad, de los habitantes de estos lares. Discusión, tal vez, sin sentido, ya que la representatividad del personaje no se encuentra en su posibilidad racial, su habla o en el discurso político aparente sino en el entorno en que está sumergido y en el desempeño de los comparsas que encaran los roles de tipos humanos». (pág. 3)

Y es que Patoruzú, más allá de la renovación introducida en su momento o de su trascendencia puntual, es una figura abierta en su planteamiento, difícil de abordar al llevar implícita consigo la discusión, la solfa (y más en una situación como hemos tratado de definir en el que parece que se tratan de borrar las huellas del pasado): ¿es una figura clásica?, ¿aún hoy tiene vigencia o se trata de una figura obsoleta?, ¿cuál es su auténtico valor? A todas y cada una de estas preguntas tratarán de dar cuenta especialmente tres de los distintos capítulos que conforman esta obra.



. "Vera Historia del indio Patoruzú": una visión diacrónica en la que podemos observar como la figura del indio va creciendo a medida que avanza el tiempo. Una antesala a las distintas apariciones desarrolladas por el personaje a lo largo de su historia particular: desde sus primeras intervenciones como secundario de lujo (en 1928 en las aventuras de Don Gil Contento; en 1930 en Don Julián de Montepío) hasta su toma de conciencia particular como protagonista absoluto en 1935 para el diario *El Mundo* (incluido su alter ego infantil, Patoruzito, creado en 1945). Un crecimiento a tirones: si bien Patoruzú es un personaje que desde sus inicios ha mantenido íntegra parte de su identidad propia, al mismo tiempo desarrolla de forma paralela un carácter huidizo en el que sus rasgos, o más la inseguridad definitoria de ciertos de ellos, se ofrecerán abiertos a distintas interpretaciones.

· "Orígenes de los distintos personajes y Buenos, Malos, Feos y Segundones": el estudio se centra ahora en los distintos tópicos de partida desarrollados por los diversos personajes de la obra. Aunque la lista de personajes es amplia e interesante de tratar hemos de señalar en rasgos generales que nos encontramos ante un desarrollo esquemático en cuanto a su psique y carácter. Cada personaje responde a un molde, a un tipo social al que representa, marca y determina. Interesante dentro de esta concepción es la psicología propia de Patoruzú: por un lado representa la figura argentina por excelencia, el gaucho, independiente y seguro en la naturaleza de sus actos (es decir, que actúa sin dobles vueltas de hoja); por otro, la recreación del tópico romántico del indio, un ser honrado y humilde amparado en una visión "exótica", siempre atendiendo a nuestra óptica particular de lector occidental, de la naturaleza. Como vemos un carácter también heterogéneo en su rol y caracterización.

· "El padre de Patoruzú e Isidoro": la raíz misma de esta naturaleza ambivalente hemos de encontrarla en la figura de su creador, Dante Quinterno. Un autor de su tiempo, o mejor dicho, adecuado a su tiempo, plegado a sus exigencias. En este nivel del estudio se hace hincapié no sólo en su faceta camaleónica capaz de hacer convivir las facetas del artista con las del editor. De igual manera, nuestros autores

tratarán de alumbrar aquellos aspectos más oscuros dentro de la vida y milagros de Quinterno: sus fluctuantes implicaciones políticas (aliado con la derecha golpista del 1930 que derrocó a Irigoyen; luego declarándose socialista a través de la famosa *Quirosófica* en loa a Mario Bravo; después siendo un moderado conservador durante el peronismo), las acusaciones de discriminación y xenofobia inherentes a Patoruzú, el nacionalismo a ultranza que poco a poco se irá apoderando del noble cacique...

Como podemos desprender de este análisis, una clasificación uniforme de *Patoruzú* es imposible. El cacique, como retrato catártico de su autor, es un reflejo exacto de la sociedad (con todos los elementos que la conforman: desde el político al económico pasando por el cultural) que le nutre y alimenta. Una sociedad compleja, multiforme, heterogénea; una sociedad como la argentina en la que la convivencia de los extremos ha sido desde sus orígenes el *leitmotiv* que la sustenta y condiciona. Una sociedad donde la luz (atendiendo estrictamente a la metáfora de Carpentier) convive con la más oscura de las sombras. Porque, ¿acaso podemos dudar que *Patoruzú* sea el primer clásico de la historieta argentina? Cuestionar su calidad artística o su categoría textual (un clásico por todo derecho atendiendo a su aportación e influencias en el posterior devenir de la historieta nacional argentina) sería un error. Como también lo sería saltarse a la torera implicaciones paralelas que son también parte y sustancia del personaje. ¿O como olvidar que el personaje Patoruzú, por desgracia, se convirtió en la "mascota" del funesto Proceso de Reorganización Nacional? Arte y política; luces y sombras.

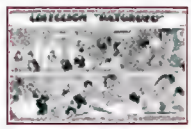
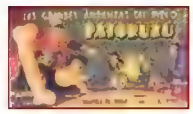
Es por esto que la elección de *Patoruzú* como la obra que abra esta futura colección de (atendiendo a lo que reza en la cuarta de cubiertas) *recorridos guiados por los sitios históricos del cómic nacional* es un hecho necesario al ser el primer cómic enteramente argentino. El próximo trabajo pretende ser un extenso y brillante trabajo sobre la obra de Oesterheld; lastima que, debido a la atroz situación económica en la que esta envuelta la Argentina, aún no haya podido ver la luz.

Y no es que sea importante *Patoruzú*, como señala este estudio, por adaptar a la historieta elementos y tópicos populares como mayor o menor fortuna, si no por representar en sus páginas, y en su concepción misma como obra de género, las huellas profundas y testimoniales del mundo que le rodea. Un proceso, desentrañar el origen de este pasado, y una voluntad, observar su vigencia en el presente, que se convierten así en los ejes centrales de esta apasionante historia (la de *Patoruzú*, la de Argentina, la de cualquier otro correlato) que aún no ha llegado a su fin...

INDIZACIÓN

	págs.
Prólogo, Carlos Trillo	1-2
El grande y famoso Cacique Tehuelche	3-4
Portadilla de presentación nº 1, revista Patoruzú	5
Vera Historia del indio Patoruzú	6
Orígenes de los distintos personajes- Patoruzú, Pampero, Isidoro, El coronel Cañones	13-21
Cine- Radio- TV	23-29
Los episodios de Patoruzú	30
Buenos, Malos, Feos y Segundones	31-32
Familia de Revistas (y algo más, a todo color)	33-44
Orígenes de los distintos personajes- Upa, la Chacha, Patora, Patoruzito	45-51
Patoruzumanía	52-57
Vidas paralelas	58-66
Proyección U.S.A.	67-68
El padre de Patoruzú e Isidoro	69
Miscelánea	70
El padre de Patoruzú e Isidoro	71-74

GALERÍA:

			
Tiras de *EL Mundo*, VIII-1936	*Patoruzú*, núm. 1, XI-1936	*Libro de oro Patoruzú*, núm. 1, XII-1937	*Andanzas de Patoruzú*, núm. 1, X-1956
Libro de oro de Patoruzito, núm. 1, X-1955	*Ediciones Extras Patoruzito*, núm. 2, II-1958	*Correrías Patoruzito*, núm. 1, IV-1958	*Locuras de Isidoro*, núm. 1

[© 2003 **Javier Mora Bordel,** para *Tebeosfera* 030430] [*Tebeosfera* recibió servicio de prensa de los autores del libro]

▲

ISSN: 1579-2811

DANTE QUINTERNO Y LOS 75 AÑOS DE PATORUZÚ

DANTE QUINTERNO Y LOS 75 AÑOS DE PATORUZÚ

Exposición retrospectiva de la obra de Dante Quinterno, celebrada en el Espacio Historieta del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Fechas: Entre el 17 de octubre y el 23 de noviembre de 2003.

Acceso: Libre y gratuito

[Logo de la celebración Patoruzú 75 Aniversario]

EL REY DE LA PATAGONIA, por Fernando Ariel García

En todas las exposiciones relacionadas con la historieta argentina, mucho se ha hablado sobre la influencia de Patoruzú en el desarrollo de una industria editorial que supo ser pujante y poderosa, pero poco (muy poco) pudo verse del trabajo de su creador, Dante Raúl Quinterno. Razón por la cual resultó indispensable, al menos para los amantes de las artes gráficas, la peregrinación al Espacio Historieta del Centro Cultural Recoleta, donde la muestra *Dante Quinterno y los 75 años de Patoruzú* permaneció abierta entre el 17 de octubre y el 23 de noviembre.

«Hace 30 años que lo único que circula de Patoruzú es la reedición de las historietas realizadas por el estudio de la Editorial Universo, que es la encargada de sacar a la calle las tres clásicas revistas: *Andanzas de Patoruzú*, *Correrías de Patoruzito* y *Locuras de Isidoro* –comenta Pablo Sapia, curador del evento y del Espacio Historieta–. Sumándome al interés de la empresa familiar por celebrar el aniversario del indio desde antes de la muerte de Quinterno (acaecida el 14 de mayo de 2003), montamos esta muestra como homenaje al legado de un verdadero artista popular.»

Las paredes abundan en originales de la mejor época creativa y comercial de Quinterno, alternando las portadas del semanario *Patoruzú* (aquel que en sus mejores épocas agotaba 300.000 ejemplares en pocas horas) con las tiras de "El Duque de la Mancha", una de las aventuras más apreciadas –y buscadas- por los coleccionistas. Perfectamente conservados, los dibujos de Quinterno permiten apreciar su dominio de la tinta y las témperas, técnicas primarias con las cuales innovó un estilo gráfico dinámico y sintético, a caballo entre la gestualidad deformada de la caricatura y la expresividad dramática de la historieta de aventuras "seria".

Un sitial destacado de la muestra lo ocupa la tira de *Las aventuras de Don Gil Contento* publicada por el diario *Crítica* el 19 de octubre de 1928, importante por introducir en la trama un nuevo personaje, el millonario Curugua-Curiguagüigua, "joven indio, último vástago de los 'tehuelches gigantes' que habitaban la Patagonia". Al verlo llegar a bordo de un tren carguero, Don Gil Contento le grita: «¡Por fin llegaste, Patoruzú! Te bautizo con ese nombre porque el tuyo me descoyunta las mandíbulas». De acuerdo con la historia oficial, el nombre definitivo del personaje más reconocido de la historieta argentina surgió de la mente del periodista Muzio Sáenz Peña, amigo personal de Quinterno, que le recomendó el cambio inspirándose en la Pasta de Orozú, una popular golosina de la época.

«Del material al que tuve acceso, elegí lo más interesante -cuenta Sapia-, incluyendo originales e impresos de época. Una parte proviene de la colección particular de Carlos Cossini, encargado del archivo de la Editorial Universo. Y si

bien es cierto que algunas obras de Quinterno ya se habían exhibido en eventos privados, ésta es la primera vez que se ofrecen al público masivo». Del período formativo de Quinterno (1923 a 1936) pueden apreciarse diversos ejemplos de un altísimo valor documental para desandar su derrotero plástico, desde las páginas ganadoras del concurso de *Caras y Caretas* hasta una historieta infantil para *Monos de Taborda*, distintas secuencias de *Panitruco* (su primera historieta, con guión de Carlos Leroy), *Las desventuras de Manolo Quaranta*, *Julián de Montepío* (antecesor de Isidoro Cañones, publicado en *La Razón*) y *Patoruzú* (tiras diarias en *La Razón* y páginas semanales a todo color en *Mundo Argentino*); pero el trabajo más impactante es una desconocida ilustración publicitaria para Instantina de Bayer (21 de julio de 1935), prototipo de la actual aspirina que daba nombre a una popular audición musical por LR4 Radio Splendid, los lunes y viernes a las 21.30.

Maestro del diseño y exquisito esteta en el manejo del color, el arte de Quinterno reluce en las portadas originales de *Andanzas de Patoruzú* Nº 2 (¡el debut de Upa!) y en un sector exclusivo dedicado a los famosos *Libro de Oro Patoruzú,* hito editorial argentino que acompañara las fiestas navideñas en más de un millón de hogares en toda América Latina. «La muestra intenta abarcar también la obra de Quinterno como director artístico, razón por la cual incluí cuatro chistes mudos que vistieron al *Patoruzito*, probablemente dibujados por Mirco Repetto (creador de *La vaca Aurora*); y dos tapas del playboy más chanta, realizadas por el estudio en los '70», comenta Sapia.

A pesar del poco espacio que, paradójicamente, posee el Espacio Historieta, la exposición abre su juego también al empresario pionero del mercadeo. Inspirándose en las grandes agencias de sindicación distribuidoras de cómics de los Estados Unidos, Quinterno fundó el Sindicato Dante Quinterno en 1935, a través del cual licenció la figura de Patoruzú con fines publicitarios: muñecos de tela, almanaques, dijes, jabones, carameleras, juguetes, prendedores, rompecabezas, discos, un serial de radio y el primer dibujo animado argentino en colores (*Upa en apuros*), que sorprendió al propio Walt Disney por su calidad técnica.

Esta faceta queda cubierta con las inclusiones del fotomontaje original para la tapa del *Patoruzú* semanal Nº 65, con uno de los primeros muñecos realizados del indio; la portada de la partitura de la ranchera de J. Ramón Pontón y Baldomero Suárez (década de 1930); el avance del cortometraje, tal cómo lo publicara *La Prensa* el 15 de noviembre de 1942; y, sobre todo, por la gacetilla comercial del Intercontinental Publisher's Service (en castellano, agosto de 1941), vehículo a través del cual Quinterno colocó la historieta del indio en el competitivo mercado estadounidense. Primero en el diario liberal *P.M.* de Nueva York, entre 1941 y 1948 (estuvo exhibida la copia del ejemplar del 22 de marzo de 1942); y más tarde en los únicos dos números de su propia revista, *The Adventures of Patoruzu*, a cargo de la editorial Green Publishing. La tapa del Nº 1 (joya de 1946) no se conocía en la Argentina.

Fenómeno social que trasciende los parámetros de la historieta, Patoruzú levanta pasiones encontradas en la arena ideológica. Quinterno construyó al cacique tehuelche apropiándose de fundamentales retazos de identidad patriótica, enarbolando valores como la nobleza, la abnegación y la generosidad, tamizados siempre por una incorruptible inocencia. Todo puesto al servicio de una concepción asistencialista del orden social, creando un ideario que privilegiaba los intereses sectoriales de la burguesía. Para Sapia, «era importante que la muestra representara también el sesgo oligárquico-conservador que se encuentra en la obra de Quinterno y que convive con méritos artísticos fuera del común de la época. Es cierto que la historieta tiene toques racistas y xenófobos, pero se trata de prejuicios que gran parte de la sociedad argentina tenía en ese momento. Después de todo, Gardel cantó la canción *Viva la Patria* en homenaje al golpe de estado del '30 y no creo que por eso haya que crucificarlo. Más allá de la discusión política, lo interesante es acercarse a estas páginas como a verdaderos documentos históricos, capaces de describir y reconstruir ante nuestros ojos toda una época».

En este sentido, la exposición incorpora los dos ejemplos que mejor simbolizan la contradicción innata del único indio terrateniente, dueño de media Patagonia rebelde. Por un lado, la tira del 12 de octubre de 1930, en donde Julián de Montepío apoya y festeja el golpe de estado efectuado por José Félix Uriburu el 6 de septiembre de ese año, diciendo: «Es por eso que todo argentino que tiene sangre de patriotismo en las venas, no debe faltar a la magna cita: Hoy, todo argentino debe concurrir a presenciar el desfile de los ínclitos milicos que nos salvaron de la tiranía oficialista». Y por otro, el original de la portada del *Libro de Oro Patoruzú* de 1978, donde un ejército de caciques sale literalmente a la cancha para defender la celeste y blanca. «Aunque no lo crean -aclara Sapia-, la tapa del '78 fue incluida por pedido expreso de la familia, para dejar bien en claro que Quinterno no comulgaba con la Junta, llegando a retirarles el apoyo para que el cacique fuera utilizado como mascota del mundial de fútbol».

Sobre el cierre, los organizadores auguraron un 2004 promisorio para el cacique: El estreno del largometraje *Patoruzito* para el receso escolar de julio; y la posibilidad abierta de una mega muestra aún más impactante que ésta. A los 75, Patoruzú tiene todo el futuro por delante.

[© 2003 **Fernando A. García**, para *Tebeosfera* 031223]

ISSN: 1579-2811

PATORUZITO

Patoruzito / Patoruzito suplemento semanal / Patoruzito semanal / Patoruzito extra

Editorial: Dante Quinterno SA | **Dirección editorial**: Dante Quinterno | **Editor**: Dante Quinteno | **Redacción**: J.E. Uriburu, 1041, Buenos Aires | **Impresión**: Compañía General Fabril Financiera SA, Iriarte, 2035, Buenos Aires

Edición en rústica. 28,5 × 22,5 cm. (1-322); 26,5 × 17,5 cm. (323-558); 28,5 × 19 cm. (559 y ss.) | 32 pp. | en color las cuatro pp. centrales | 30 centavos

Registro (como correo de segunda clase): 635

[Portada del primer número de *Patoruzito*]

COMENTARIO, por Héctor Pérez Edía

Un poco de historia

Posiblemente la mejor revista argentina de historietas publicada en el siglo ×× en Argentina hizo su aparición en vísperas de graves acontecimientos políticos, el 11 de octubre de 1945. Solamente seis días más tarde, el 17 de octubre, una revolución llevaría al poder por diez años al general Perón.

Patoruzito fue editada por el sindicato editorial Dante Quinterno, que publicaba *Patoruzú* desde 1936, y marcaba también una nueva época en la concepción de las revistas de entretenimiento con tiras dibujadas. Algo nuevo y apasionantemente exitoso surgía en la Argentina.

Como era la norma de la época, todas las historias de *Patoruzito* concluían con el inevitable "continuará", que trasladaba la acción hasta la siguiente semana, siendo la excepción a esto algún material importado ("Paquita Traviesa", "Etta Kett", "Juzgue Usted", etc.) Solamente en su último período como semanario, aparecen algunas historietas de aventuras completas de tres o más páginas.

El Patoruzito (como era popularmente conocido), fue una formidable revista de aventuras que marca, en la inmediata pos guerra, nuevos rumbos para la historieta argentina. Copiada, pero no superada, no necesitó para su permanencia apelar a personajes extranjeros de éxito, pese a que también publicó material de origen yanqui e italiano desde el primer número. En esencia, era una publicación de narraciones de acción pura, contrastando con la tendencia anterior típica de la publicación argentina *Billiken*, y también procedente de los EE UU, que mostraba al dibujo como un complemento del relato escrito, en muchos casos sin globos de texto y con larguísimos epígrafes cuyos dibujos se limitaban a representar alguna circunstancia de la acción.

La presentación

Durante toda su vida editorial como semanario, prolongada por más de dos décadas y alrededor de mil números, *Patoruzito*, que aparecía en Buenos Aires los días jueves, cambió de tamaño varias veces. Comenzó con el gran formato de 28,5 × 22,5 cm. que se mantuvo hasta el número 322, de 3 de enero de 1952. A partir del número 323, el formato se redujo a 26,5 × 17,5 cm., durando esta etapa hasta el número 558 del día 26 de julio de 1956. Desde el número 559 y hasta más allá del número 700, el tamaño será algo mayor, 28,5 × 19 cm. Pensamos que se mantuvo en este formato hasta su transformación en mensuario en 1962.

Las portadas eran desde el primer número muy atractivas, a pleno color, dibujadas por Quinterno y su equipo. Desde su primer número y hasta el número 280 de Marzo de 1951, bajo el dibujo de la portada aparecía una barra de color con la leyenda "Lea Hoy:" y a continuación un comentario sobre la aventura del caciquito que se publicada. La imagen de portada siempre estaba protagonizada por el pequeño cacique tehuelche Patoruzito, acompañado en la mayoría de los casos por su amigo Isidorito Cañones. Este protagonismo duró doce años, hasta el número 593 del 9 de mayo de 1957. En el siguiente número 594 cambiaron las características de presentación de la portada de la revista apareciendo en ella dibujos de otros artistas con escenas de historietas de aventuras, por hallarse en boga el género aventurero en la historieta argentina de este tiempo. También se agruparon las tiras cómicas en un *Suplemento Cómico* separable.

El material publicado

El material presentado por *Patoruzito* inicialmente y durante mucho tiempo, consistió en una buenísima mezcla de aventuras "serias", con material importado y nacional y de historietas cómicas o costumbristas dibujadas en su mayoría por artistas argentinos y dirigidas, estas últimas a los niños. Esto pudo ser la clave del éxito extraordinario de la publicación, pues todas estas últimas especialmente eran novedosas en su concepción y también excepcionalmente inteligentes, hasta la genialidad en el caso de "Langostino" de Ferro y de "Mangucho y Meneca" de Battaglia.

Desde el primer número , la página central estaba protagonizada por el mismo *Patoruzito*, dibujada a todo color y creado por Dante Quinterno, Tulio Lovato y Mirco Repetto. En el revés de estas hojas, aparecía "El Gnomo Pimentón" de Blotta y una tira costumbrista norteamericana, "Etta Kett", con una simpática visión del vivir de los años 40 y atractivos dibujos de Paul Robinson. A su vez, la parte de atrás de la portada y de la contratapa, estaban ocupadas por "Langostino, el navegante independiente", por "Mangucho y Meneca" y por la inefable "Paquita Traviesa", nombre autóctono de la yanqui *Little Iodine* de Jimmy Hatlo. Todas estas impresas solamente a dos colores. El resto de la revista estaba impresa en blanco y negro y constaba de material importado como "El Joven Capitán Marvel" (*Captain Marvel Junior*), *Bruce Gentry*, *Flash Gordon*, de Alex Raymond, "Justicia Invisible", "La Piel de la Pantera Negra", "Juzgue Usted", "Rogelio, el Conquistador" (*Buck Rogers*), "Hugo y su Autómata", "El Trío Rayo", *Ray Fulton*, *Wings Wendall* y *Connie*.

El material "serio" nacional estaba magníficamente representado por "¡Ira Implacable!" de Raúl Roux, "Vito Nervio" de Cortinas y, luego, Breccia, "Mitzy y Volatín" de José Clemen, "Rinkel, el ballenero" de Tulio Lovato y "Hernán, el Corsario" del inmenso José Luis Salinas. Con el correr del tiempo aparecerían en *Patoruzito* otras series inolvidables de gran valor en el mundo de la historieta argentina como "¡A la Conquista de Jastinapur!", obra de Cortinas y Wadel (número 16), "Conjuración en Venecia", de P. Castillo y Wadel (número 25), "Doctor Satán", *Virus*, tira italiana de Pedrocchi (número 27), "Rip Kirby", de Raymond (número 33), "Ella", de J.L. Salinas (número 38) y muchísimas más. También algún folletín ilustrado de Leonardo Wadel como "En una ciudad muerta del lejano Oeste" o "El club de los aventureros".

Algunas de estas historietas tuvieron gran aceptación como fue el caso de "Tucho, de canillita a campeón", de Carlos Freixas, posteriormente de Athos Cozzi (número 129); "Cisco Kid", J.L. Salinas; la serie "Clásicos de *Patoruzito*" con diversas novelas y obras maestras de la literatura universal dibujadas por Bruno Premiani; "Curro Bravo", del también español José Grau; "Aurelio, el Audaz" de Insúa y Mottini; "Los Hijos del Pueblo", con dibujos de Domínguez; "Lanza Seca" y "Fierro a Fierro", gauchescas históricas de Raúl Roux; "Aventuras de Miki"; "Tug Transom", etc.

Pasada mitad de la década de los años cincuenta, la revista decayó notablemente y disminuyó también el número de páginas y de series presentadas. Solamente quedaban algunas de las señeras historietas nombradas. Tomando al azar el número 535, del 16 de febrero de 1956 encontramos el siguiente contenido: en el

revés de la tapa, "Langostino", luego siguiendo las páginas, "Tucho, de canillita a campeón", "Rip Kirby", "El Hombre de Fuego" (novela de E. Salgari con dibujos de Bruno Premiani), "Mangucho con todo" (nombre de la inicial "Mangucho y Meneca"), "Tug Transom" (historieta inglesa), la doble página de Patoruzito, "La Trampa Africana", "Rinkel el ballenero", "Vito Nervio" y "El Gnomo Pimentón". Este elenco, pese a su aparente peso específico, resulta muy humilde comparado con el estupendo panorama de los primeros años.

El último ejemplar correlativo en nuestro poder, el número 633, del 13 de febrero de 1958, está totalmente impreso en blanco y negro, quedando solamente en colores la portada que representa una escena de "El Misterio del Centre-forward" (sic). El contenido era un poco más nutrido y había mejorado algo en calidad, aunque no demasiado. El mencionado "Suplemento Cómico" separable contenía "El Gnomo Pimentón", "Crosta y Constantino" (antigua historieta de Quinterno publicada veinte años antes en "Patoruzú"), *Patoruzito*, "Langostino", "Don Pascual" (tercera metamorfosis de la primitiva "Mangucho y Meneca") y "Don Almendro" de del Castillo. Había desaparecido de esta sección "Mumi", material importado publicado algún tiempo antes. Todo estaba impreso en económico blanco y negro.

Lo más destacado publicado posteriormente, fue la gran historieta gauchesca de Enrique Rapela, "El Huinca" y que abarcaba varias páginas.

[leer la segunda parte del comentario]

[ver galería de imágenes]

[Ficha publicada en *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

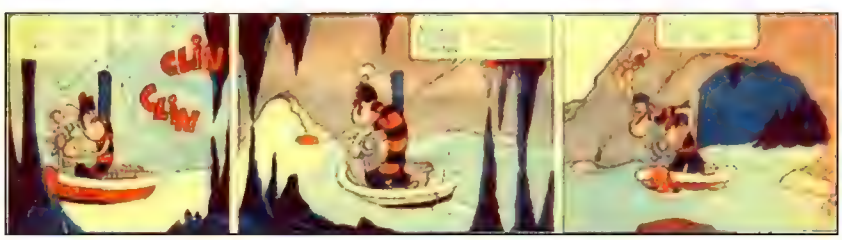
Patoruzito, por Héctor Pérez Edía

[viñeta protagonizada por Patoruzito, extraída del núm. 122 de la publicación, de 1948]

[parte segunda, leer la parte primera del comentario]

Algunos personajes

Patoruzito contaba las aventuras del pequeño cacique, que se supone sería el indio Patoruzú en su infancia (aunque posteriormente aparecerían "jets" y otros elementos fuera de tiempo) acompañado por Isidorito, el posterior play boy Isidoro Cañones), su tío, el Coronel Cañones, todavía en servicio y vestido con uniforme militar antiguo, la Chacha, el mayordomo Ñancul, y el inefable Upa, aún bebé. *Patoruzito* era un indiecito noble y fuerte en contraposición con Chupamiel, el nieto del hechicero indígena Chiquizuel. También debía enfrentar al egoísta y cobarde Isidorito, que ya prefiguraba el carácter posterior del gandul Isidoro. Así, el casi siempre sonriente indiecito vencía a indios malos, cuatreros y ambiciosos extranjeros que pretendían saquear la Patagonia, según los inteligentes argumentos de Mirco Repetto.



"Langostino", una surrealista y onírica tira, tenía una frescura y humanidad que encantaba a todos sus lectores. El mundo del personaje era similar al humor de su creador, Ferro, ni totalmente bueno, ni totalmente malo y siempre con un toque melancólico y esperanzado. Él era un navegante solitario, primeramente botero en el porteño Riachuelo, que navega mares ignotos visitando extrañísimos países e islas habitados por excéntricos seres que pretenden imponerle sus leyes, defectos y virtudes, muchas veces totalmente descolgados, pero que el marino desafía logrando en definitiva salvar su pellejo, aunque su honor a veces, queda lastimado, sobre todo cuando debe huir de rollizas enamoradas, casi siempre muy poderosas en sus tierras.

"Tucho, de canillita a campeón", llega a la revista en su número 129 del 25 de marzo de 1948. Tucho Méndez es un canillita (repartidor de periódicos) del barrio porteño de Almagro que llega a campeón de boxeo y tiene peligrosas aventuras por todo el mundo que se integran con sus encuentros boxísticos. A veces es perseguido por vampiresas que angustian a su buena noviecita y a su madre y hermanita que le aguardan en Buenos Aires. Es acompañado invariablemente por su manager, Maynard, paternal y protector, y por su entrenador y "sparring", Socky, un hombre de color que nunca le dejó solo en su vida aventurera.

"Mangucho y Meneca" fue el nombre inicial de la tira, que como dijimos más arriba sufrió algunos cambios a lo largo de su prolongada permanencia en la revista. Sus protagonistas eran Don Pascual, un bondadoso almacenero de barrio que solía meterse en complejas situaciones hilarantes y una pareja de niños, Mangucho, su mandadero y Meneca. También un bobo cartero, descalzo y de imponente dentadura, Taraletti, devenido en cantor melódico. Varios agentes de policía sumamente bizarros, Dormiño y Grappini, un mendigo sabio al que acompañaban moscas y pulgas, el Doctor Pulguetti, Zazá, ampulosa y malhumorada novia eterna de Don Pascual y diversos superenemigos entre los que se destacaba el terrible Agustín, primo de Pascual y almacenero competidor enloquecido, que utiliza medios extrañísimos y aliados aún más raros para deshacerse de su pariente. En la tira había algunas alusiones disimuladas a la política del momento y además, como una historieta paralela, aparecían dos mozos de café gallegos que repetían un surrealista diálogo en inglés.

"Vito Nervio" era un detective argentino, porteño, de alto jopo y aventajada estatura cuyas aventuras ocurrían por lo general en otras latitudes: París, Londres, Egipto, el África, la Patagonia, Oceanía, etc. Fue la más famosa de las tiras de aventuras iniciada en *Patoruzito* y que se prolongó a lo largo de los años, hasta 1960 en memorables aventuras de las que recordamos como muy destacables las varias series contra "El Triángulo Verde", una siniestra organización delictiva con tres jefes encapuchados; la de "El Misterio de la Flor de Loto", en un Londres de la posguerra inmerso en la niebla y repleto de chinos, algunos buenos y otros malos; la fantasmagórica de "El Castillo de Barthelemy"; la de "El Peñón de las Ánimas" en las tormentosas costas de Bretaña; "La Rosa del Silencio", atómica y misteriosa incursión en el mundo de los atlantes; la magnífica "El Caso de Mansión Gris" con guiñolescos efectos de magia teatral y ambiciones de herederos; "El Caso del Kili-Kili-Usore-Buana", en el África negra; el ambiente circense de "La Máscara Infernal" y otras cincuenta aventuras de gran interés y magníficos dibujos.

Los guiones eran de Mirco Repetto y los dibujos de Cortinas en sus comienzos, siendo esta dupla suplantada por Leonardo Wadel y Alberto Breccia al poco tiempo. Estos últimos realizaron cincuenta y cinco de las sesenta aventuras publicadas hasta el número 633 de la revista.

"El Gnomo Pimentón" fue la producción más infantil de la revista y una de las de mayor duración, pues había comenzado en 1940 en el semanario *Patoruzú*. Estaba muy vinculado con los antiguos cuentos para niños, en su imagen y su accionar. Muy bien dibujado por Blotta, enfrentó numerosos ogros, magos y reyes y reinas malvados en castillos aéreos y terrestres, no exentos algunos de toques de ciencia-ficción.

En 1962 *Patoruzito* finalmente reducirá su tamaño a 20 × 14,5 cm., con 162 páginas reiniciando su numeración. Adoptará la modalidad de presentar historietas completas, la inmensa mayoría con material importado y reeditará algunos de sus

viejos éxitos cómicos de factura nacional, transformándose en un mensuario más, entre los muchos publicados entonces en Argentina hasta su desaparición.

Su época y su estilo habían concluido.

Bibliografía:

Colección de *Patoruzito* semanal propiedad de H.M. Peiteado, núms. 1-633 y algunos de los siguientes.
Historia de la historieta argentina, C. Trillo y G. Saccomanno, Récord, Buenos Aires, 1980
Historia de los comics, Toutain Editor, Barcelona, Barcelona, 1982

[ver galería de imágenes]

[Ficha publicada en *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

PATORUZITO, galería

Primera página de la doble central del número 8, del 29 de noviembre de 1945

Portada del núm. 122, de 5 de febrero de 1948

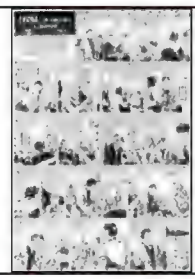
"Mangucho y Meneca", parte superior de su página del núm. 122

Correrías de Patoruzito, edición de 1999

Primera página de la doble del número 27, del 11 de abril de 1946

"Hernán, el corsario"; primera página de la doble del núm. 27

"Rinkel, el ballenero"; primera página de la doble del núm. 27

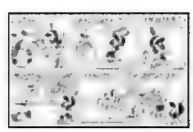


Tucho, de canillita a campeón, primera página de la doble del número 589, del 11 de abril de 1957

Viñetas de Roux, del núm. 122

Viñetas de Wadel / Cortinas, del núm. 122

Viñetas de Premiani, del núm. 122



Tiras reimpresas de la edición de *Patoruzito* en 1999

[leer comentario de Héctor Pérez Edía]

[Edición de **Manuel Barrero** para *Tebeosfera* 021005]

▲

ISSN: 1579-2811

HISTORIETA ARGENTINA DE AVIACIÓN. HUMORISMO, AVENTURA Y EPOPEYA.

Artículo por Alberto D. Kloster

[Cubierta de una revista argentina con historietas de aviación, *Ofensiva*, de 1966. Haga clic para ampliar, al igual que sobre el resto de imágenes de esta y siguientes páginas web]

Los aviones son los símbolos que unifican, que entroncan, que enlazan el progreso con el riesgo, y para la ciudadanía representan la gloria y la emoción.

La sonrisa que siempre acompaña los retratos e imágenes de Jorge Newbery nos muestra el rumbo que adquieren las historietas argentinas de aviación con temática nacional: Cirilo, copiloto y Lúpin, la más importante de aviación. Luego con el bautismo de fuego de nuestros aviadores militares el drama y la tragedia pasan a formar parte de las historietas de aviación con temática local.

La revista *Lúpin* de sostenida e inteligente permanencia editorial es la más importante del genero, son sus personajes además del héroe que le da el título: Bicho y Gordi, Resorte, Saltap, Piedrito y Saurito, Alfeñique, Purapinta, El gatito Juanchi, Mosca Kid, etc.

Aquellos intrépidos pilotos.

La temática del genero mayoritariamente gira en torno de las guerras mundiales, y la mano de Oesterheld lanza en su momento historias que no son belicistas, que siempre tienen un dejo de humanidad, aunque la guerra esté presente.

Los artistas que realizan historias de aviación evolucionan indefectiblemente hacia las historias futuristas, realizando ingenios aéreos realmente espectaculares. Vuelan en las historietas de aviación, y luego, siguen volando con la imaginación hacia épocas futuras. Sucede con Oesterheld y Solano, con Barreiro y Giménez, con Pérez y Balcarce, incluso con los creadores de *Lúpin* que incluyen un gran personaje como El hombre de otra galaxia. Observamos a los arriesgados pilotos de historietas bélicas maniobrando por el aire, que se convierte así en el escenario multifacético del prodigio, el arrojo y el asombro constante y permanente. Estos pilotos de la historieta ya han ganado todas las batallas de las viñetas, aunque sean derrotados en la trama. El vuelo abre la imaginación y ésta no tiene limites.

En la historieta argentina de aviación están presentes todas sus disciplinas. En *Lúpin*, La aviación civil y deportiva, pues hay historias con aviones correo, fumigadores, acróbatas del aire o simplemente amigos de aeroclub que vuelan por placer. En *Joe Zonda* se halla presente la aviación comercial y de carga. En *La Batalla de las Malvinas*, aparece la aviación militar de todas las Fuerzas Armadas, de la Fuerza Aérea con los Mirage, Dagger, Pucara, etc., la aviación de la Armada (marina) con los Super Etendart y los A4Q que operan desde el portaaviones, y la aviación del Ejército que transporta tropas, armamento, etc.

Historietas y revistas argentinas sobre aviación

He aquí un primer acercamiento a los hitos de la historieta argentina de aviación.

Águila Negra. Por Solano, Zapietro (o sea, Collins).

Historias de la RAF. Por Solano y equipo producidas con destino a Fleetway. Esta editorial inglesa, inicialmente llamada Amalgamated Press, se fusionó con otras para convertirse en Fleetway Publications (luego, con nuevas fusiones, se llamó I.P.C.: International Publishing Company). Allí trabajaron Solano, Roume, Breccia, Pratt, etc. El equipo del primero estaba formado por los hermanos Julio y Jorge Schiaffino, José Muñoz (luego famoso dibujante de *Alack Sinner*), una piba Silvia y dos muchachos más... según cuenta el propio Solano y realizando 100 paginas por mes sin firma- Cuando Solano se equivocaba y firmaba los trabajos la editorial borraba la firma, dado que era un producto industrial de consumo masivo. Cada vez que la editorial quería lanzar una serie nueva Solano caracterizaba los personajes, fijaba la ambientación, comandaba su equipo. Cuando la serie estaba suficientemente rodada se la pasaban a otro grupo y le encargaban una nueva serie y volvía a girar la misma rueda.[1]

Amapola Negra. Por Oesterheld y Solano. En *Hora Cero*. Luego será revisado en *As de Pique.*

As de Pique. Reelaboración de *Amapola Negra* por Ricardo Barreiro y Juan Giménez. Obra desarrollada entre 1976-79 en *Skorpio*, a la manera de los viejos episodios de *Amapola negra* de Oesterheld y Solano, donde el protagonista es una fortaleza volante durante la II Guerra Mundial. Son treinta episodios en blanco y negro que fueron seriados en *Lancio Story* de Italia y el *Comix Internacional* español.

La Batalla de las Malvinas. Por Barreiro, Macagno, Pedrazzini, Perez, Medrano. En *Fierro,* en 1984. Las historietas de aviación exigen documentación para situar convenientemente los personajes, los ambientes y el trasfondo histórico- social y político de la época. En la *Batalla de las Malvinas* publicada en *Fierro* fue necesario realizar ese arduo trabajo. Es un hito el capítulo 4, de Barreiro, Pedrazzini y Medrano, cuyo título es "Bautismo de Fuego". Aquí los pilotos argentinos entran en acción y en la historia grande. *Batalla de la Malvinas* es una historieta integral que combina las operaciones en tierra, aire y agua, y relata varias historias: 1) Nos muestra los espacios y las armas desplegados ya en plenitud para descerrajar escenas culminantes de batallas heroicas. 2) La historia de Tito y Rodolfo y su epopeya. 3) la participación de los periodistas Jorge Rossetti y Ernie Pike como corresponsal de guerra como homenaje a Oesterheld (aquí Ernie es neutral pero hoy sabemos que los estadounidenses fueron absoluta y firmemente pro británicos).

Esta historieta argentina revela crudamente las dimensiones de la guerra: el heroísmo, la victoria, y la mezquindad, las pequeñeces y avivadas. Nos conmueve por el dolor que siente una madre por su hijo muerto o que luchó en vano y es humillado y derrotado. Nos muestra el preciso Exocet, la cruz hecha sobre la silueta del Sheffield en los inventarios de la fuerza invasora. No es una historieta histórico / realista. Es una historia de ficción. No obstante los hechos que se narran son auténticamente históricos. Los héroes son los militares, los diferentes cuerpos, los aparatos en su conjunto, y son héroes colectivos, no se nombran a los pilotos que participaron en las acciones. No se ensalza a los militares que estaban en el poder, entonces, se resaltan las hazañas y se cuentan las tragedias. No es una historia militarista, es humanista, que ocurre y es ambientada en lugares geográficamente precisos; es patriótica como corresponde pero es crítica. No es belicista, flota en el aire la presencia de Oesterheld, no sólo por Ernie Pike, sino por esa paradoja de la historia cargada de humanismo pero en medio de la conflagración, de la acción más violenta que puede encarar un ser humano: la guerra. Barreiro ya lo había experimentado en *As de Pique*.

Según la crítica visión de Arturo Arroyo lo que se cuenta en *Fierro* es la historia a través de la versión enemiga y con su encuadre ideológico como guía: una invasión, generales soberbios e irresponsables, tozudez de las autoridades, oficiales autoritarios e ineficientes y la dictadura manipulando un autentico fervor nacionalista como diversión política. Es una temática delicada y no podemos tratarla en tan poquitas líneas.

Donde el cielo es más azul. Por Juan Giménez. En *Fuego*.

Escuadra Zenith. Por Alberto Breccia.

El escuadrón de las águilas. Por Ray Collins y Martinez). Estos héroes del aire lucen sus habilidades en acciones bélicas con episodios llenos de fuerza y acción.

Hazañas de la guerra. Por Oesterheld, de 1965

Invasión. Revista con historietas de aviación.

Invasores. Por Balcarce y Dones.

Islas. Por Balcarce y Perez.

Joe Zonda copiloto. Por Oesterheld y Solano. En *Hora Cero*. Las alas como sinónimo de aventuras y las peripecias impregnadas de humor las vemos en *Joe Zonda, copiloto,* que nace en abril de 1957 en *Frontera,* aquella revista chiquita 64 paginas de historietas completas mensuales. En 13 paginas caben 90 cuadritos de desarrollo, a cargo de H. Sturgiss (seudónimo de Oesterheld). Se trata de una historieta memorable, primero por su personaje: un joven mendocino llegado a la capital, que todo lo que sabe lo aprendió por correspondencia. Trabaja junto al piloto Raf que conduce aviones para Last Minute Company Inc. Un DC3 inolvidable. Raf bautiza Joe a Cirilo y desarrolla sus aventuras en el Pacifico Sur mágicamente cercano cruzando la cordillera, bajo las asechanzas del infatigable Octopus y sus maldades. El Zonda es un recio viento de la región cuyana -Mendoza, San Juan, San Luis- y es sinónimo de fuerza y acción.

En *Joe Zonda*, Oesterheld logra todo: pintura exacta de los personajes, intriga liviana pero ingeniosa, saludable humor. A Joe y Raf se les acoplará Pikli, un aborigen. Es la formula perfecta del equilibrio del "equipo aventurero" tradicional de Oesterheld ya experimentada en *Bull Rocket*: dos coprotagonistas, Bull y Bob (el rubio y el morocho), y un tercero con humor, como Pic, el mecánico de Bull. *Joe Zonda* cada vez se afirma más en el humorismo dentro de aventuras pintorescas, peripecias impregnadas de humor donde el héroe argentino no tiende a ser dramático y apela al humorismo como en *Vito Nervio*. Continúan la serie Julio Schiaffino en dibujos y Jorge Mora en guiones. *Joe Zonda* mantiene aún hoy la vigencia absoluta de una obra maestra.

Ofensiva. Por Oesterheld, Zoppi, Solano y otros. En 1966. Revista con dibujos de Zoppi, Solano y varios más, y textos de Oesterheld. Aquí las historietas de aviación muestran las acrobacias aéreas de sus protagonistas, el afinado nervio, la precisa agilidad y el espíritu aventurero, para brindar al lector un gran espectáculo visual y representa el arriesgado oficio de los aviadores que pilotean en la ficción, los cuales se vuelven héroes, míticos.

Puesto avanzado. Por Barreiro y Giménez. Es considerada la historieta definitiva de aviación por Barreiro, su genero es futurista.

Responda Shepard. Por Pereyra. En *Fierro.*

Su dibujo es en estilo medianamente realista y, si bien el género es la aviación, su temática es de tinte trágico / dramático pero no aventurero, acorde con el estilo imperante en la publicación. Es un todo hallazgo que se hace necesario revisar.

Historietas de ciencia ficción. Es importante la aviación en seriales como *Malvinera en Pucará* o *Los hijos del Sol*, y es fundamental para comprender *La guerra a los Antartes*, la obra con dibujos de Gustavo Trigo y guión de Oesterheld.

Otras historietas protagonizadas por aviadores en Argentina serían las tiras diarias en *Noticias Gráficas* y *Crítica*, *Ellas* y las dominicales en publicaciones de Editorial Láinez: *Ra-Ta-Plan, Selecciones Gráficas, Pucky* y *El Gorrión*. Y en Editorial Columba en El Tony.

NOTAS:

[1] Viendo esto resulta casi nimio la cuestión de la mentada ausencia de la firma de Wadel cuando el guionista adaptaba novelas y relatos clásicos de Salgari, Verne y tantos otros. Recién vimos que Solano creaba y creaba, trabajaba y trabajaba con su equipo y ni siquiera iba su firma. Que notable diferencia con las publicaciones de superhéroes, en las cuales figuran todos y cada uno de los realizadores: desde el que tuvo la idea y hasta el que le dio el toque final.

[Artículo dividido en tres partes. Leer parte: 1 | 2 | 3] [galería]

[© 2004 **Alberto D. Kloster**, para *Tebeosfera* 040306]

▲

ISSN: 1579-2811

HISTORIETA ARGENTINA DE AVIACIÓN. HUMORISMO, AVENTURA Y EPOPEYA (PARTE 2).

Artículo por Alberto D. Kloster

[Parte 2. Leer la parte 1]

[Dos números de la revista de historietas *Lúpin*, concretamente los números 329 y 343, que observan un cambio en el logotipo para el título]

LÚPIN Y SUS AUTORES

La historieta y revista más importantes en las que la aviación es el eje central es Lúpin y la publicación homónima. Vivió 44 años como historieta desde su aparición en *Capicúa*, y 38 años como título de revista, *Lúpin el piloto*.

"Lúpin el piloto" nació como una historieta de aviación predominantemente civil y deportiva. En ella los términos que se utilizan son precisos en lo técnico y en la jerga en que los personajes hablan se demuestra el conocimiento de esta disciplina. Así encontramos expresiones como: "Se plantó", "darle pala", "panne", "elevarse en candela'", "viraje", "decolar", "golpe de timón", "trompo violento", "carlinga", "remontar", "aeroclub", "reaprovisionamiento", "trimotor", "Avion Jenny 'la petisa' (el Curtiss JN-4)", "picar", "pasada rasante", "turbina", "eyectarse", "nivelado", "aeroposta", etc., etc. Lúpin debe su título precisamente a la castellanización de una maniobra aérea, "looping".

El autor de "Lúpin" y luego editor de *Lúpin* fue Guillermo Guerrero, quien en realidad se "autohistorietizó". Guerrero (Buenos Aires, 27-VII-1923), vivió durante 30 años en la calle Bauness, al 2600 donde su papá regentaba una peluquería. Guerrero tenía un proyector de cine a kerosene; las películas las compraba a 5 centavos el metro y proyectaba esos pedacitos de fotogramas. Con tinta china dibujaba sus propias historias y los chicos iban a verlas a su casa. Con los papeles que le daba el almacenero comenzó a hacer un diario a lápiz, *Semanario Bohemio,* con notas sobre el barrio e historietas. Los clientes de la peluquería lo leían y hasta ponían avisos como "Tienda La Mision" y un militante de la U.C.R. en tiempos electorales.

Guerrero a los 7 años envía un dibujo a *Caras y Caretas* y la revista lo publica en su pagina infantil. El dibujo es premonitorio: dos aviones haciendo acrobacias aéreas. Aquello parecía indicar su vocación por el dibujo, la aviación y las revistas humorísticas, tres cosas que desarrolló posteriormente en su vida de adulto y con mucho éxito.

Desde 1938 y durante nueve años trabaja como ayudante de Lino Palacio hasta que en 1940 el diario *La Razón* publica su primera historieta: "Villa Mosquete, 1625".

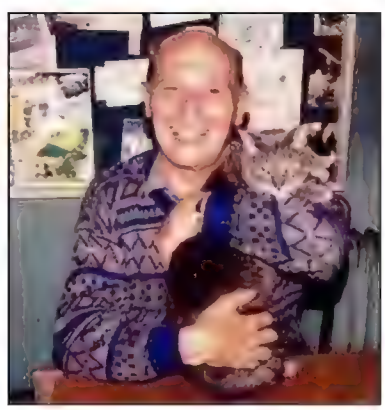
Con Palacio lo primero que hizo fue pintar los trajes de negro de "Don Fulgencio" y dibujar el título de la portada de *Billiken*. En 1941, Guerrero llegaría a conocer a Walt Disney, amigo de los artistas argentinos, mientras trabajaba con Lino. Por la mañana trabajaba con Palacio haciendo "Ramona" y a la tarde concurría a las oficinas de *Rico Tipo*, donde conoció a Sidoli (Dol) en 1947. Ese mismo año ingresa en la mítica *Rico Tipo* y labora en ella hasta su cierre en 1973, llegando a ser Jefe de Dibujantes.

Al conocer las revistas para las cuales dibujó Guerrero nos damos cuenta que ingresamos en la Historia de la Historieta, el Humorismo y el Periodismo argentinos. Vean si no: *Don Fulgencio, Bicho Feo, El Laborista, El Hogar, Mundo Deportivo, Antena, Tit-Bits, Campeon, El Trencito, La Revista Dislocada, Tibor Gordon, Popurri, Figuritas, Avivato, Bomba H, Afanancio, Piantadino, Loco Lindo, Picardia, Petitera*, etc. Los personajes de Guerrero son, entre otros: Lere-Lere, Tatita, Riverito y Bocarin, Canelon el Utilero, Rubita, Tanguito, y Langosta, Al Feñique, Piedrito y Saurito, Mosca Kid. Pero su creación más importante es Lúpin, el piloto. Guerrero también ilustro cuentos, chistes, carátulas y trabajos publicitarios.

Fue uno de los primeros socios de la Asociación de Dibujantes de la Republica Argentina, y Vicepresidente del Círculo de Humoristas Argentinos. Es socio vitalicio del Aero Club Argentino, pues se recibió de piloto aviador en diciembre de 1955. Posee gran cantidad de maquetas de aviones (cuyos planos publicaba en revista *Lúpin*). También es miembro del Círculo de Escritores de Aeronáutica y ha sido galardonado por sus vecinos con el Título de Vecino ilustre del Barrio de Villa Urquiza.

Tito Sol, el director de *Lúpin,* también conocido por Dol, era Hector Mario Sidoli. Este envió a los 8 años un dibujo que fue publicado en la revista infantil *Bolita*, y a partir de allí comenzó su exitosa carrera con las historietas.

A los 9 años elaboró sus primeras películas de cine en 35 mm.; limpiaba unos metros de película, dibujaba las secuencias y luego con un viejo proyector a manivela las proyectaba para disfrute de sus amiguitos. A los 11 años se publican sus primeros argumentos de historieta cuando la revista *El Tony* de Editorial Columba premiaba con unos pesitos y publicaba los mejores textos que llegaban para la historieta "Rulito, el gato atorrante", que en esos tiempos pertenecía a los lectores. Tito Sol se interesa por el dibujo, por el cine y también por la fotografía (se fabrica sus propias cámaras y filmadoras) y también se interesa por la astronomía, fabricando sus propios telescopios. Otra de sus preferencias es la electrónica. Todo esto explica por qué en la revista *Lúpin* abundan las notas sobre *hobbies*, circuitos, electrónica y se enseñe la fabricación de telescopios, cámaras, etc. amen de lo relacionado con el aeromodelismo y la aeronavegación si bien esto ultimo es influencia de Guerrero.



Tito trabaja como dibujante para la Editorial Siluetas que publica revistas femeninas hasta que el gran Divito lo convoca para diagramar las revistas *Chicas* y *Rico Tipo*. Allí publica chistes y la historieta "Volatín" entre otras. Sus dibujos aparecen en Argentina, Chile, Brasil, Francia, Italia y Alemania, es la época dorada de la historieta argentina y *Rico Tipo* es la revista más vendida de todos los tiempos, sólo igualada por *Patoruzú,* cuyos dibujos son distribuidos por United Press International desde Nueva York. Sidoli crea entonces sus historietas clásicas: "Saltapones", una especie de inventor, algo así como el propio Tito; también dibuja aventuras de Manija el camarógrafo, de Resorte el ayudante del Profe (todos ellos también con "algo" de las características de Sidoli), Bicho y Gordi, etc. Cuando Guerrero y Dol deciden editar una revista propia el genial Divito se une a ellos y surge *Lúpin*. Divito fallece trágicamente en un accidente y por ello *Rico Tipo* la continúan editando sus socios. En 1966 aparece revista *Lúpin* que sigue publicándose al día de hoy renovada con artículos sobre internet e historietas más cercanas a la tecnología actual y a la ciencia ficción, como "El Hombre de Otra Galaxia", cuyo autor es Héctor Sidoli.

ISSN: 1579-2811

HISTORIETA ARGENTINA DE AVIACIÓN. HUMORISMO, AVENTURA Y EPOPEYA (y 3)

Artículo por Alberto D. Kloster

[Parte 3. Leer la parte 2]

[Personajes de *Lúpin*]

La revista *Lúpin*

Guerrero, Divito y Sidoli fundan Ediciónes G.D.S. y deciden publicar la revista *Lúpin*. Los nombres que se barajaban en un principio para el título eran *Aventurietas* o *Resorte*, hasta que finalmente quedo *Lúpin*. Aparecio el 1-II-1966 con una tirada de 3.500 ejemplares.

Lúpin es un menudo piloto de aviación, una caricatura de su propio autor y que hoy está en boca de todos pues el sobrenombre del actual Presidente de la República Néstor Kirchner es, justamente, "Lúpin" por el parecido físico que tiene con el personaje.

Aparte de ser una revista de historietas, Lúpin se hizo famosa por los planos para armar modelos de aviones, en lo cual ponía gran esmero Guerrero. A partir de 1969 y luego de la muerte de Divito, Guerrero y Sidoli le dieron a la revista el formato que ellos deseaban, potenciando el aspecto técnico. Gustó mucho y recibieron miles de cartas. Hasta el día de hoy siguen escribiendo ingenieros, pilotos y hasta un astronauta argentino de la NASA que fueron de aquellos chicos lectores de la revista.

La fantasía y la inocencia de una época ya ida se reflejan en cada historieta de la revista. Lúpin y sus compañeros son los personajes sobrevivientes de una forma clásica de dibujar y escribir historietas y que aún mantienen su vigencia a pesar de todo. Sobre su creación decía Guerrero: «Nosotros no tenemos muchas pretensiones de obtener dinero, nos conformamos con lo que nos deja la revista y tratamos de mantenerla lo mejor posible».

La revista *Lúpin* ocupaba, hasta 1999, 2 oficinas del tercer piso del edificio Gloria en la calle Presidente Roque Saenz Peña (Diagonal Norte), 825, el mismo sitio de la redacción de *Rico Tipo*. Hoy, *Lúpin* está instalada en la Oficina 213 del segundo piso de la calle Sarmiento Nº 412.

En lo formal, Lúpin siempre lució un aspecto de realización casera, amateur, por su impresión sumamente modesta. Por sus características puede decirse que ocupa un lugar intermedio entre una revista estudiantil (*Billiken, Anteojito, Genios*) y una revista técnico práctica como *Mecánica Popular* o *Gente Práctica*. Es exactamente el paso siguiente que da un niño al convertirse en jovencito y que deja de leer las revistas estudiantiles; por supuesto es un jovencito cuyas inquietudes se inclinan hacia lo técnico. Un joven ya más crecido busca la revista técnica pero nunca deja la *Lúpin* pues ya le conquistó el corazón y la seguirá adquiriendo más esporádicamente durante toda su vida. Esto ocurre durante ya casi cuarenta años; y los lectores de *Lúpin* son de todas las edades.

Lúpin publica en todos los números siete historietas distintas: cinco de ellas son de relatos completos y dos son tiras.

"Purapinta" (un guapo no muy "guapo" o sea no muy valiente) siempre aparece en la pagina 1, debajo del título de la publicación y del texto que dice: "Director: H. Sidoli". Las cinco historias completas se componen de tres títulos fijos: "Bicho y Gordi", "Resorte, ayudante del Profe" y la principal "Lúpin, el piloto". Las dos historietas restantes son títulos rotativos: "Saltapones","Piedrito y Saurito","Al Feñique", "Mosca Kid". La tira restante es "El gatito Juanchi". Al Feñique es un gángster medio policía. Kid Mosca es un boxeador con anteojos. Bicho y Gordi son dos amigos adolescentes protagonizando enredos junto con Bubi y las chicas (Tili y Alicia). Y, finalmente, Saltapones es un inventor amateur atolondrado que vive con su esposa Nilda. Tanto en Bicho y Gordi como en Saltapones abundan los cartelitos risueños como en Resorte.

Las paginas de *Lúpin* también están pobladas de pequeños artículos e informaciones de tipo técnico científico, de planitos con circuitos, de ideas practicas, de *hobbies*. No faltan desde el primer número los planos para realizar maquetas de aviones, la promoción del aeromodelismo fue siempre prioridad de *Lúpin*, y es el corazon mismo de la revista. Otra de las características de *Lúpin* es la existencia del "Correito del Gordi", una sección de correo de lectores donde la revista toma contacto más directo con sus seguidores, siempre en tono ameno y cordial.

Lúpin, la revista de las cositas muy utiles. Más de cuatrocientos números y casi cuarenta años publicándose. De formato apaisado ("formato *Patoruzú*", como escriben los que desean orientar y ubicar enseguida a los curiosos), de 14 x 20 cm., con 64 paginas de papel modesto, en blanco y negro. Las cubiertas son en colores y con papel más satinado. En la primera página de su contenido reza "Revista mensual de historietas y técnicas didácticas para jovencitos", editada por Ediciónes G.D.S., impreso por la Sociedad Impresora Americana S.A.I.C.

En el número 447, Año XXXVII, de XII-2002 cambia su presentación, esta vez el título es *Lúpin, historietas y hobbies.* Eleva su precio a $ 2,50 pero su tamaño es menor (13,5 x 19,5 cm.) y el papel de su tapa es más rustico. Ahora está impresa en Arco Iris Impresiones S.A. Como aliciente anuncia la "Version Digital de la Revista desde el primer número de la colección" (el de II-1966), en siete discos ópticos adquiribles a $ 40 cada uno. Por esto, *Lúpin* es la única revista argentina digitalizada desde el número 1 al 243 (aproximadamente 36 revistas por cada cedé, más un disco con todos los suplementos de aquellos años) y es la publicación más innovadora del periodismo argentino [más información en revista-Lúpin@argentina.com. Y en www.revista-Lúpin.com.ar].

El último número consultado para la realización de este artículo ha sido el 461, de febrero de 2004, que presenta las mismas características formales, de impresión, y contenidos.

Las aventuras de Lúpin el piloto

Todas las historietas de *Lúpin* son de tipo humorístico y específicamente cultivan el humor blanco. Son todas tramas de aventuras y llenas de optimismo aunque a veces hay sorpresas como cuando "El Hombre de Otra Galaxia" ataca a los soldados de las fuerzas que lo hostigan y debe hacer comentarios como: «Los soldados no tienen la culpa pero debía defenderme»; hay una gran diferencia con tantas y tantas historietas donde la muerte es algo constante y hasta "normal". En el caso relatado la muerte de esos soldados es sentida profundamente y el dibujante sabe que el lector de *Lúpin* no está habituado a esa clase de desenlaces dramáticos.

El toque distintivo que hace simpáticas a las historietas publicadas en *Lúpin* es su pintoresco y particular sentido del humor. Sidoli, tanto en su papel de Tito Sol como firmando Dol, es el responsable de dichas particularidades. así vemos tanto en Bicho y Gordi como en Resorte y en Saltapones un gracioso estilo humorístico, lleno de cartelitos y mensajes escritos por todos lados, en la ropa, en las paredes, en los vehículos, en los aparatos y artefactos. Yendo a ejemplos concretos: la serie de

Resorte el ayudante del Profe (que es Dol) es definida como "Tecno-Ciencia Ficción" y como corresponde a dicho género, aquí, en nuestra República se realizan lanzamientos espaciales y se envían hombres y naves hacia el cosmos. En la historia "Pájaros espaciales" tanto Resorte como el Profe y su amigo Febo viajan al espacio, más exactamente hacia un asteroide; y veremos toda una serie de acontecimientos pintorescos y la permanente presencia de jocosos cartelitos: El monitor en la base de operaciones se llama "Afuera Visor 2", el ascensor que lleva a los astronautas dice "Use la escaleras es más seguro", el monitor del telescopio de la nave es el "Afuerascopio", ellos realizan un "Asteroidizaje", el traje espacial tiene un cartelito que dice exactamente eso "traje espacial"; en los tubos de oxígeno dice "Aire gratis" en uno y "Aire de Tandil" en el otro. La casa neumática que arman en la superficie del asteroide lleva esta leyenda: "Burbuja Lunar, Made in Sarandi Strand, Argentina" con la bandera con solcito y todo. Dentro de la burbuja dice: "Achtung! No se olvide el traje espacial antes de salir. Vorsicht!". "Mantener una de las dos puertas cerradas al salir". En el traje de astronauta de Febo dice "Febo asoma" (Es el inicio de la letra de "La Marcha de San Lorenzo", canción patriótica). En el visor esta escrito "A los otros caños", el Afuerascopio luego es el "Afuera Visor". La central espacial es el "Cometodromo del Sur", la nave mientras va regresando algo maltrecha muestra la leyenda "Sarandi Strand, Argentina" e inmediatamente aparece en ella "Rakete 3" y "Kilmes, Argentina" con la banderita y su sol. A veces de cuadrito en cuadrito van cambiando los cartelitos y las leyendas, es como si "tuvieran vida" o como sucede en los estadios de fútbol en donde las publicidades van mostrándose de inmediato una detrás de otra. Es muy pintoresco. En otro capítulo de "Resorte" se envía una sonda espacial y la misma se llama "Espiador" y a continuación dice "Argentina", el lanzamiento y los controles se hacen desde el "Cosmodromo" local.[2]

Lúpin, en sus 44 años de trayectoria como personaje de historieta ha vivido muchísimas aventuras y pasado por diversas etapas. Una de las más logradas es cuando integra un circo volante, brindando espectáculos de acrobacia aérea por los pueblos del país junto con sus amigos Adonis y Tornillo. El nombre elegido es "Los diablos del cielo". En uno de esos recorridos yendo de pueblo en pueblo y debido al cansancio y el agotamiento Adonis realiza un mal aterrizaje y rompe su hélice. Lúpin entonces debe volar hacia el Aeroclub "durante horas sobre los campos en flor" para buscar una hélice de reemplazo "que sea resistente para el trabajo". Al llegar a destino se encuentra con su amigo Gafas quien solicito concurre al taller del aeroclub y le entrega una magnifica hélice para el "Tiger Moth" de Adonis. En ese dialogo entre amigos de l aire Lúpin le dice a Gafas: "Estamos hechos unos gitanos del aire. Nuestro domicilio es el avión y nuestro mundo el espacio. Somos libres como los pajaritos. Y el publico responde..." Toda una declaración. Complementa y completa lo anterior este dialogo entre los acróbatas -mientras cenan frugalmente- antes de pernoctar en la carpa que armaron sobre la superficie del campito donde aterrizaron "cuando la noche se vino encima". Adonis dice: "Estoy contento, al público le entusiasma ver el vuelo de los aviones, siempre gustan estas cosas, y hasta ahora tenemos éxito". Lúpin contesta: "Es linda esta vida de gitanos del aire...Nos divertimos...Ganamos dinero..." Finalmente tercia en la conversación Tornillo (quien esta armando la carpa): "¡Pero como extraño mi mullida camita!..."

En *Lúpin* núm 417 hallamos un curioso caso de impregnación de la Historia en la ficción: El "encuentro" de Lúpin, Lunfardino y Antoine de Saint Exupery, a la sazón director de la Aeroposta Argentina (Correo aéreo argentino). Lunfardino, viejo mecánico de aviones añora sus tiempos de juventud, Lúpin se lo lleva (en avión, obviamente, en un viejo biplano) al taller de Bochosky. Allí el joven inventor ha creado una maquina del tiempo, introducen a Lunfa en la esfera y el Bocho lo traslada al pasado: 1920. El Lunfa aparece (joven) en una esquina de arrabal y empieza a revivir su pasado: se encuentra con su viejo amigo el abuelo de Lúpin (ambos son jóvenes) y empiezan las aventuras, entre las que se incluyen historia en las que comparten protagonismo Gardel y Saint-Exupery.

Saint-Exupery se inspiro en las charlas con una niña argentina para escribir *El Principito*. Dichas charlas fueron en la provincia de Entre Ríos durante la estadía en el domicilio de un matrimonio francés amigo de Exupery. La niña era poseedora de

una gran sensibilidad e imaginación que impactó al francés. Este hecho, aunque anecdótico, es significativo por cuanto los estudiosos de la literatura lo han ido olvidando.

Lúpin no olvidó incorporar tampoco la memoria de Jorge Newbery (1875-1914, héroe máximo de la aviación argentina) a sus páginas.[3] Jorge Newbery y Carlos Gardel han compartido un mismo destino, no solo han sido amigos e ídolos populares, también poseen una eterna sonrisa carismática y el trágico destino de morir en accidentes de avion; finalmente comparten el destino de ser sepultados rodeados por el dolor de una multitud popular pocas veces vista. Lunfardino -al finalizar el relato sus aventuras como seguidor incondicional de Gardel- comenta: «Despues debido a sus giras lo veíamos poco... Cantó ante Reyes, Príncipes, Presidentes... Y grandes personalidades lo aplaudieron aquí y en Europa...». «¡Qué vida activa! -expresa el joven Lúpin. Sigue el abuelo Lupin-: Así es... Luego el cine.. Las películas... Nueva York... Mas películas... Y al final la gira fatal...». Lunfardino completa: «Fue el día más triste. Nunca se había visto desde Jorge Newbery un ídolo popular tan sentido». El joven Lúpin acota: «Y en los dos tuvo que ver la aviación ¡Es curioso!» Brillantemente concluye Lunfardino: «¡Es que necesitaban alas pa volar a las estrellas, pibe! ¡Ejem!» «¡Ah, Lunfa solo no más!», celebra el abuelo.
Conmovedores diálogos.

NOTAS:

[2] Todo esto es un sueño, y también es edificante e ilusionante, es la utopía de imaginar que desde nuestras tierras se puedan lanzar naves de tecnología compleja y misiones espaciales. La C.N.I.E. (Comisión Nacional de Investigaciones Espaciales) existe en nuestro país y también la CO.N.A.E (Comision Nacional de Actividades Espaciales). Han enviado diversos satélites al espacio pero esos lanzamientos se realizan desde el exterior. Se realizaron tareas como la de los Sensores Remotos, y también hay jóvenes astronautas argentinos trabajando en la NASA, pero es un sueño aún que todas esas maravillas se efectúen desde aquí.

[3] Fue, por supuesto, Eugenio Zoppi quien realizó su historia en historietas: en *Billiken* y en el libro de las historietas del dibujante.

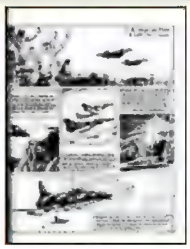
[Artículo dividido en tres partes. Leer parte: 1 | 2 | 3] [galería]

[© 2004 **Alberto D. Kloster**, para *Tebeosfera* 040306]

▲

ISSN: 1579-2811

Selección de Alberto D. Kloster



Una página de *Batalla de las Malvinas*

¡Invasión!, con historietas bélicas

As de Pique se ofreció en *Skorpio*

Una página de *Joe Zonda*

Capicúa, donde nació Lúpin. Abajo, *Lúpin*

Lúpin, 277, y contratapa

Lúpin, números 312 y 313

Lúpin, 419, y otro con Saint-Exupery

Revistas en las que dibujó Guerrero: *Rico Tipo*, *Afanancio*, *El Trencito* y *Loco Lindo*

Patoruzú y Piantadino, aquí estuvo Guerrero

Guerrero, en una fotografía reciente

Solano en *Hora Cero*

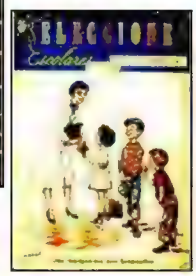
Newbery, en *Mundo Deportivo*

[© 2004 **Alberto D. Kloster,** para *Tebeosfera* 040306]

ISSN: 1579-2811

REVISTAS DE HISTORIETA DE EDITORIAL CODEX E HISTORIETAS DE LA REVISTA SELECCIONES ESCOLARES.

Artículo por Alberto D. Kloster



[A la derecha y sobre estas líneas, una cubierta de la revista *Selecciones Escolares* y un fragmento de un mensaje promocional de la publicación donde se aprecian dos portadas más de la esta revista de Códex. Clic para ampliar]

Las revistas estudiantiles resultan fundamentales si entendemos que además de brindarles educación permiten a los niños descubrir y conocer las historietas. Y muy bien sabemos que los años de la niñez están repletos de fantasía y felicidad, y que las historietas son ideales para alimentar los sueños y la imaginación.

Las estudiantiles *Billiken* (eterna) y *Genios* cumplieron una gran labor para la subsistencia y continuidad de la historieta contemporánea de factura argentina. De ahí el interés del presente artículo, donde se habla de la olvidada Códex que publicó revistas tan brillantes como *Pimpinela* y *Selecciones Escolares*.

La Editorial Códex

La Editorial Codex fue una de las grandes editoriales argentinas que publicó todo tipo de revistas durante su existencia, amén de libros de diversa índole desde 1944: enciclopedias, ensayos, revistas diversas, llegando a establecer compañías asociadas en países de Latinoamérica y en España. En los años cincuenta publicó historietas como casi todas las editoriales argentinas, concretamente desde 1951.

Las revistas de historietas de Editorial Códex ostentaban un restallante color amarillo en sus cubiertas invitando al disfrute de la aventura y el humor, lo que las hacia fácilmente identificables para el público lector y resultaba un oportuno recurso publicitario dada la amplia la variedad de revistas de historietas del mercado entonces. Además del color amarillo, las revistas Códex lucían hermosas tapas dibujadas con un nivel excelente.

Algunas revistas de historietas de la editorial.

Pimpinela. Con un formato de 24 X 17 cm., fue una de las grandes revistas de la historieta argentina, aún no reconocida y analizada como se merece. Es conocida sobre todo por la obra *Duval y Gordon* de Wadel y Vieytes y por las adaptaciones que Zoppi hiciera de relatos de H. G. Wells. No obstante el punto fuerte de la publicación fue la adaptación a la historieta de obras clásicas de la literatura.

A este respecto, resulta una hermosa paradoja que el fundador de *Caras y Caretas,* José S. Álvarez (Fray Mocho) -introductor de las historietas en nuestro país y quien permitió y también realizo él mismo una gran experimentación sobre este medio, tanto en texto como en dibujo- haya sido a su vez *historietizado* en *Pimpinela*. *Un viaje al país de los matreros*, la obra cumbre en la carrera literaria del entrerriano Álvarez, donde se narra la áspera y recia existencia de los gauchos entrerrianos, fue llevada a la historieta en *Pimpinela,* que llevó una excepcional ilustración en su tapa con una trágica escena del relato de Álvarez.

Con adaptaciones como ésta y otras en *Pimpinela extra* (sello amarillo), como *La estrella de Amón, Ivanhoe, Una cama sumamente extraña, Aventura en Siberia*, o en el sello negro (donde se llegó a adaptar al inmortal de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*) *Pimpinela* avanzó el gran despegue de los guionistas como Leonardo Wadel, gran adaptador literario de la publicación.

En la época dorada de la historieta, *Pimpinela* llevó las más hermosas cubiertas, muchas de ellas realizadas por Vieytes y Zanotto, superando a sus competidoras *Patoruzu* (de Quinterno) y *Rico Tipo* (de Divito), las revistas tenidas por las más importantes de toda la historia de nuestra historieta, y también a "las de Oesterheld": *Hora Cero, Frontera*,

etc.;"de Quinterno": *Patoruzito*, etc.;"de Abril": *Misterix*, etc.; y "las de Columba": *El Tony, Intervalo, D'Artagnan*, etc.

Este mérito es para la revista *Pimpinela,* por más que la revista haya quedado opacada en la consideración de los estudiosos y especialistas; tan atareados en describir tan brillante época editorial que no alcanzaron a abarcarla en toda su significación y esplendor.

Pancho López. Su formato inicialmente tabloide luego pasa a ser apaisado. Director: Pedro Ortiz Barili. Pancho López, quien le da nombre a la revista, es una historieta del oeste, humorística, dibujada por Alberto Breccia y lleva guiones de Abel Santa Cruz.

Labora en la revista, entre otros, Luis Dominguez dibujando *Scout River* con guiones de J. Lorena, seudónimo de H.G. Oesterheld. También trabaja en la publicación uno de los más grandes dibujantes de la historieta argentina -injustamente no reconocido- Eugenio Zoppi. Don Eugenio dibuja *Ray Kent* con guiones de Guilbert, otro seudónimo de H. G. Oesterheld. Si tenemos en cuenta que Oesterheld ya publica sus revistas de Editorial Frontera nos damos cuenta que competía contra sí mismo. Todo un personaje singular. La revista *Pancho López* también publicaba, como se estilaba, adaptaciones literarias llevadas a la historieta (obras de Charkes Dickens, E. A. Poe, Jack London, etc.).

La publicación, en sus primeros números, comenzaba directamente con una historieta en su tapa *(El Santo* de Leslie Charteris y John Spranger) debajo de una ilustración del personaje *Pancho López* (Alberto Breccia y Santa Cruz) todo en blanco y negro; posteriormente las tapas aparecieron en colores con ilustraciones dibujadas por Enrique Vieytes.

Pancho Lopez no sólo fue cambiando su formato y sus tapas, también el precio fue evolucionando: comenzó valiendo Un Peso costando luego $ 1,50 y $1,80. *Pancho Lopez* fue el último título que Editorial Códex ubicó en el mercado de historietas y la competencia fue muy grande –nos encontramos en la epoca dorada de la historieta- que no se pudo posicionar con firmeza entre el publico lector de ellas.

Otras publicaciones de Códex

Otras revistas de historietas de la editorial Códex fueron:

Justy, que adaptó *Los hermanos corsos*;

Sabú, con las aventuras de este héroe de la India misteriosa (al igual que *Pimpinela*, adaptaba relatos literarios, entre ellos *El puñal del afgano deGobineau*); *Pigüí* (Pimpinela Extra), donde se adaptó *Viaje al centro de la tierra*;

Piratas, donde se adaptó *El pirata Rojo* de J.F. Cooper; *Selecciones Argentinas*, donde aparecieron historietas gauchescas; Peter *Pan*, donde aparecia Fosforito de Mordillo; *Cuentos infantiles* (ilustrados por Mordillo)...

Entre las muchas publicaciones de este sello se hallaban, además: *Pistas, Odiselandia, Cuadernos del idioma, Automundo, Decoralia, Encanto y belleza, Historama, Naturalia, Codelin, Femirama, Paladar, Pinacoteca de los genios, Selecciones escolares, Selecciones policiales, Selecciones de aventuras, Selecciones de espionaje, Selecciones del oeste, Selecciones bélicas, Selecciones de cacerías*, *La Tierra de papel* (cartografía), *Sagrada Biblia, Tecnirama* y varias enciclopedias estudiantiles entre muchas otras publicaciones.

Así como en los años cincuenta Editorial Codex se orientaba hacia la publicación de revistas de historieta, en los sesenta se especializó en revistas educativas y culturales como las arriba citadas: *Selecciones Escolares, Enciclopedia Estudiantil, Tecnirama, Pinacoteca de los Genios, etc.* Y, finalmente, en los setenta se dedicó a revistas de interés general, deportivas y de historia política: *Auto/Rama, Códex Deportiva , Crónica histórica argentina. Luchas de posguerra*, etc.

No olvidemos que el símbolo de la editorial era el búho, representación de la sabiduría en la mitología helénica (más específicamente el nombre de la editorial formaba el mismísimo plumaje del ave / símbolo).

El final de las publicaciones de Códex tuvo lugar poco tiempo después de que el periodista Gleyzer, trabajador de la Editoral Códex, fuera secuestrado y desaparecido en tiempos de la dictadura militar. Del Informe *Instrucciones paraimplementar el terrorismo de estado* (informe de Asociación Madres de Plaza de Mayo) se extrae que Raymundo Gleizer, cineasta y periodista ligado a revistas como *Panorama, Life, Parabrisas, Time,*

Georama,Alexoraft, etc., desapareció el 27-V-1976. A los pocos años de ello, Códex acabaría siendo puesta en venta por licitación pública internacional, en 1978, tras pasar por la subsiguiente quiebra y la absorción por parte del Estado terrorista.

Las historietas de *Selecciones Escolares*

En diciembre de 1959 apareció *Selecciones Escolares*, una revista estudiantil de Editorial Códex que ocupó un lugar importante en el segmento infantil del mercado de lectores.

Concebida como material de apoyo docente y entretenimiento (el número cero fue distribuido exclusivamente a los docentes) tuvo gran influencia en su joven generación. *Selecciones Escolares* "Revista mensual de divulgación y actividades para la juventud" fue promocionada con el siguiente aviso publicitario:

> «Todos los niños de América leen:
>
> »*Selecciones escolares*, la extraordinaria revista que soñaron nuestros hijos, nuestros padres y nuestros maestros. Totalmente impresa en 4 colores, es la única revista educativa y de conocimiento para los niños que se ha publicado hasta el presente, en la cual se han aplicado todas las reglas modernas de pedagogía, técnica y arte. Su material, altamente educativo, esta seleccionado de manera que la mente infantil
>
> pueda captarlo en todos sus aspectos. De ahí que, además de una revista para niños, sea un excelente auxiliar de la escuela elemental.
>
> »Su contenido no se limita a una fría colección de materias aisladas, sino que ha sido seleccionado para que ofrezca al pequeño los valores y conocimientos esenciales para una educación moral y humana.»

De cadencia semanal, desde el núm. 1 y hasta febrero de 1964 conservó el atractivo formato inicial (13 cm. de ancho por 19 cm. de alto, similar al de *Reader's Digest*), y entre sus contenidos hallamos historietas de continuará generalmente con una extensión de cuatro páginas en una tripa de 80.

En sus cubiertas hallamos las firmas de Cozzi. Y en su interior historietas como:

"El Capitán del "Samarang",
"Morfeo,
"Santos Leiva y el legionario heroico",
"La caza del oso",
el western "Bajo el Wigwam",
la obra de Blotta "Lanky and Shorty" (enseñanza de idioma inglés por medio de una historieta)
"Hombres de la montaña",
"Los tigres del Ganges" (que remite a las aventuras popularizadas por Emilio Salgari y a la India misteriosa y fascinante de Ruyard Kipling),
"Hot Rock Flanagan",
"Bobby"
(ya en el núm. 95, cuando ya ha cambiado de tamaño y cuesta 20 pesos, frente a los 8 $ que costaba en sus inicios),
Y también:
"Chispa y Chispita",
" El Dr. Zito",
"Tom y Jerry",
la bélica "Suicida Smith",
"Ardillín y Ratonín",
"Fuzz, el oso",
"Fosforito" en el 102, obra de Mordillo y Aldo Camarota, uno de los grandes periodistas del humorismo argentino,
"Ronny Jet "Caballero del aire",
"Junior's School, colegio para señoritas",
"Las aventuras de Tim Tyler",
"Florita" en el núm. 130,
"El Cid Campeador",
"Fifí, el fantasma"...

A mediados de 1965, en el núm. 165, apareció "Lanza Seca", con texto al pie, dibujos y argumento de Raúl Roux. *Lanza Seca* es una historieta que se publico en tres décadas distintas y fue editada por tres editoriales diferentes cuyas publicaciones iban dirigidas a públicos distintos. En los cincuenta apareció en *Patoruzito* de Quinterno, una revista dedicada íntegramente a la historieta y dirigida a toda la familia. En los años sesenta, *Lanza Seca* apareció en *Selecciones Escolares* de Editorial Códex, revista estudiantil dirigida hacia un público escolar, sus padres y maestros. Finalmente, en los setenta apareció en revistas gauchescas de la editorial Cielosur, orientadas hacia un público con inquietudes tradicionalistas, más adulto y heterogéneo pues contaba habitualmente con la presencia de lectores de tipo intelectual con la presencia de historiadores, artistas, etc., como lo demuestran sus secciones de correo y la colaboración de ciertos lectores.

Fosforito y *Lanza Seca* nos muestran cuan disímiles y paradójicos podían ser los estilos de las historietas de *Selecciones Escolares*; además tanto *Fosforito* como *Lanza Seca* fueron las historietas mas destacadas de la publicación.

Si *Fosforito* es una historieta humorística ingenua, alocada, inocente es también dinámica en su acción, siendo ágil y moderna en su factura. *Lanza Seca,* por su parte, es una historieta seria, clásica, rigurosamente documentada en vestuario, ambientación, escenarios, paisajes, siendo también rigurosa su documentación histórica. Es una historieta de características literarias pues cada cuadro, cada viñeta esta formado por un dibujo con su correspondiente texto al pie.

Si bien tanto el guión como el dibujo fueron realizados exclusivamente para ser una historieta, *Lanza Seca* es posible de entenderse como literatura dibujada o *historietada*, pues sus características son similares a las adaptaciones a la historieta de relatos literarios. La tarea para efectuar su lectura es compleja.

Lanza Seca coincide totalmente con el estilo de la revista *Selecciones Escolares*, en el sentido de que, como ya señalamos, es rigurosa, didáctica, pedagógica, documentada. Dicha historieta va más allá de ser un mero entretenimiento y pasa a ser un instrumento para el conocimiento. Es un merito para la historieta argentina pasar, sutil pero firmemente, de ser una simple distracción a ser un instrumento docente e incluso a ser un instrumento ideológico y por ende polémico.

El último número de *Selecciones Escolares*, el 185, llevó fecha de 27 de diciembre de 1965. En él encontramos relatos de ciencia ficción con dibujos de Leopoldo Durañona (parecido al Breccia de la época).

No debemos olvidarnos de *Barbablanca,* un anciano duende que lucia una leve sonrisa y que actuaba como nexo entre la revista y sus lectores. Ostentaba sobre su cabeza un pintoresco sombrero azul y vestía de verde (a veces de rojo) con botones dorados. *Selecciones Escolares* le daba a Barbablanca la misión de emitir mensajes promocionales, atender el correo de lectores o encabezar con su nombre el álbum de figuritas de la revista. *Barbablanca* Fue el personaje mas querido de la publicación.

Otros contenidos de la revista.

La Revista *Selecciones Escolares* ofrecía información y notas de difusión de actividades novedosas, poesías, frases o sentencias. A través de notas y comentarios (síntesis histórica y conceptual de la UNESCO, por ejemplo), se impartían a los lectores pautas de comportamiento, normas y valores: Respeto y amor a los padres, el ser útil a la sociedad, la defensa del bien y la verdad, la consideración para con los animales, la unión familiar, el honrar a los prohombres, etc. Por lo tanto, por sus contenidos se orientó al apoyo escolar curricular, el entretenimiento y aporte a la socialización por información general y transmisión de valores según su época.

En la forma y tratamiento de los temas tuvo puntos de semejanza con otras revistas infantiles por perfil educativo y socializador, siempre con el objetivo presente de buscar la preferencia de los niños y apoyo de los adultos (padres y maestros). El compromiso editorial era para con la pedagogía, buscaba la aprobación del docente, y acaso por ello *Selecciones Escolares* utilizaba un lenguaje hispánico en sus textos, artificial para la vida cotidiana pero, tal vez, útil para la escuela o al menos necesario para conocer como se hablaba con corrección.

La inserción en el mercado de la publicación fue vigorosa en la franja de público infantil. Y fue una revista que publicó gran cantidad de historietas, aunque fuera como complemento de sus contenidos genéricos, siendo varias de ellas hoy consideradas clásicos o incluso leyendas de la historieta argentina.

El copyright de Selecciones Escolares lo ostentaba Fratelli Fabbri S.R.L. (Milán) y era el director Nicolás J.Gibelli. Otra publicación de esta índole de la editorial Códex era la revista *Codelín* la cual estaba orientada hacia un público de Jardín de Infantes, y se definía como ppublicación mensual dedicada a los niños de 3 a 8 años. Era el director Nicolás J. Gibelli, y el último número que conocemos es el 56, fechado en diciembre de 1965. Como competidora de *Codelin* en este segmento de lectores jovencísimos podemos mencionar a la revista *Pepin Cascaron* de Dante Quinterno.

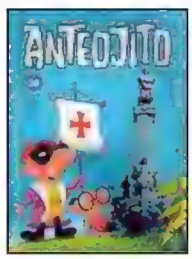
Conclusiones

A fuer de ser críticos objetivos y no meramente escritores descriptivos de la publicación, debemos decir que, a pesar de la gran variedad de personajes e historietas editadas, la revista de Editorial Códex fracasa inesperadamente en su tratamiento hacia la historieta como disciplina pues Selecciones Escolares, lisa y llanamente, utilizó a las historietas simplemente como relleno de su publicación, como una distracción liviana.

El riguroso planteo pedagógico con que encara la edición de su revista (pues se considera a sí misma concebida como material de apoyo escolar y entretenimiento) no se condice con el errático comportamiento y escaso compromiso que demuestra hacia las historietas en general.

Aquí podemos ver una falta o un error de apreciación, al desconocer o no considerar las posibilidades didácticas, pedagógicas y de divulgación de conocimientos que encierra la historieta en general, capacidad que ya estaba siendo advertida por otras publicaciones de la época.

Como ejemplos: revista *Anteojito*, contemporánea de *Selecciones Escolares* al igual que la ya clásica en ese entonces *Billiken*, no desconocen esta utilidad de la historieta y publican también las historietas basadas en los clásicos relatos de la literatura universal, iniciando de esta manera a los pibes en el conocimiento literario. Este modo de introducción al conocimiento resulta ser para los chicos algo más entretenido que leer complejos textos.



Llama la atención que dicho estilo de historieta (adaptación literaria), dicha temática, brille por su ausencia en *Selecciones Escolares*, una revista tan cerebral.

El estilo de historieta que encontramos mayoritariamente en la revista es de tipo humorístico e infantil, aunque también encontramos aventuras, personajes clásicos y trabajos de fantasía libérrima y desopilante. Con estas historietas no se busca un fin educativo, como sí se lo busca con todo el resto del material de la revista, con ellas únicamente se busca entretener y distraer demasiado ingenuamente. Se advierte claramente una descompensación por ello pensamos que –debido a sus características- hubiera sido deseable que *Selecciones Escolares* publicara más historietas de dibujo serio y, además, con una factura mas ágil, como las que hallamos en las revistas que compiten con la publicación de Códex.

A este respecto y observando un panorama de las revistas estudiantiles de la época, contemporáneas a *Selecciones Escolares*, vemos que muchas obras de la literatura universal o de temática seria han sido realizadas con agilidad y soltura para otras diversas publicaciones, tanto dentro de la misma Editorial Códex como en otras casas editoriales.

En tiempos de *Selecciones Escolares* el adaptador por excelencia, Wadel ya había avanzado incluso un paso más allá, despegando la historieta de la dependencia del texto excesivamente literario. Ya se estaban realizando muchos guiones propios y se afianzaba el liderazgo de H.G. Oesterheld como principal hacedor. Sin embargo la adaptación de textos literarios jamás dejo de efectuarse y se continúa realizando y experimentando hasta nuestros días en muchos estilos diferentes.

Esta rama de la historieta se transformó en ideal para ser utilizado dentro de las revistas estudiantiles y educativas, algo que no alcanzó a advertir la gente de *Selecciones Escolares,* en ellos aún predominaba la concepción de la historieta simplemente como una disciplina ligera ideal para entretener pero no para educar y enseñar. *Selecciones Escolares* estaba dirigida hacia un público de pibes en edad escolar primaria, el cual constituye un segmento interesante entre los lectores de revistas.

Se recomienda la lectura del artículo "Selecciones Escolares. Un hito de la comunicación educativa", del periodista Jorge E. Padula Perkins, publicado en la revista *Contratiempo.* En él se traza una visión panorámica de la publicación *Selecciones Escolares* y ha sido una de las fuentes usadas para escribir el presente artículo.

Vínculo: http://www.revistacontratiempo.com.ar/padula.htm

[© 2005 **Alberto D. Kloster,** para *Tebeosfera* 051230]

ISSN: 1579-2811

PRESENCIA DE LA HISTORIA NACIONAL EN LA HISTORIETA ARGENTINA .

Artículo por Carlos R. Martínez

[Cubierta realizada por Roberto Bernabó para *Historia Gráfica de la República Argentina*, editada en 1966. Los dibujos interiores fueron realizados por el mismo Bernabó y Alberto Breccia. Clic para ampliar, como sobre el resto de imágenes de este artículo]

Desde sus pasos iniciales en las páginas de las revistas *Caras y Caretas* y *La Novela Semanal* allá por los primeros años del siglo XX, la historieta argentina fue esencialmente humorística, tanto en el dibujo de los personajes como en los temas encarados. Fue recién a fines de la década del veinte cuando comenzó a surgir la historieta "seria", es decir con un tratamiento realista de la figura humana y con argumentos no humorísticos. La Historia Argentina se constituyó entonces en una de las primeras fuentes temáticas del género en gestación y aunque casi de inmediato fue relegada por asuntos foráneos, siguió manteniendo una presencia limitada pero constante en las revistas de historietas editadas en el país.

Uno de lo primeros o quizá el primero de los personajes históricos que llamó la atención de nuestros primitivos creadores de historietas fue el caudillo Facundo Quiroga (controvertido protagonista de la prolongada guerra civil que enfrentó a Unitarios y Federales durante el siglo XIX), de quien se ocupó en 1928 el dibujante Raúl Roux en "Pasajes de la Historia Argentina", una sección de la recién aparecida revista *El Tony*. Un año después el diario *Crítica* publicó "El Tigre de los Llanos" (apelativo con que era conocido Quiroga) con dibujos de Raul Ramauge, dibujante que luego haría en el mismo diario "Vida de Manuelita Rosas", la influyente hija de otro caudillo Federal: Juan Manuel de Rosas. Como para compensar, en 1939 el dibujante uruguayo Emilio Cortinas realiza "El unitario", tira que se publicó en el diario *Noticias Gráficas*.

Expuestos estos primeros antecedentes nos adentramos en la tarea de inventariar la producción de historietas argentinas inspiradas en su Historia Nacional, apelando a esos efectos a una categorización que facilite el ordenamiento y la comprensión de los datos enumerados. Previo a ello resulta oportuno recordar que una de las principales acepciones de la palabra Historia la define como «Relato de sucesos del pasado , especialmente cuando se trata de una narración ordenada cronológicamente y verificada con los métodos de la crítica histórica», concepto que hemos utilizado como guía para la selección y depuración del material disponible.

1) EL TRATAMIENTO NARRATIVO

Analizando el vasto material de historietas argentinas inspiradas en hechos históricos y en sus protagonistas pueden advertirse diversas formas de tratamiento narrativo, las que van desde el respeto total a un texto determinado hasta un amplio grado de predominio de la ficción por sobre el hecho o período que sirve de marco a la acción. En base entonces a dicho parámetro hemos elaborado una clasificación orientativa respecto a la forma de narrar en historietas un tema histórico, caracterización que conviene tener en cuenta ya que volverá a ser mencionada en algunos de los restantes puntos que conforman este trabajo.

a) La historieta con función didáctica

Se incluyen en esta categoría aquellos trabajos en los cuales -con propósitos primordialmente educativos- se sintetiza rigurosamente un texto de Historia Argentina. La fidelidad a un texto "canónico" y de nivel escolar no permite mayores libertades a la hora de la narración y menos del tratamiento gráfico. Como ejemplo ilustrativo y

antecedente más remoto de esta categoría puede señalarse a la sección "Nuestra Historia", que se publicó a lo largo de treinta años en la *Billiken* (publicación escolar creada en 1919 y que aún sigue apareciendo). En dicha sección se narraban las distintas etapas institucionales del país y sus hechos de armas más significativos, estando el dibujo a cargo de Manuel Ugarte. "Granaderos de la Libertad" (1940) y "La Conquista del Desierto" (1954) fueron sendos trabajos de Carlos Lugo y Carlos Clémen publicados también en *Billiken* y que, al igual que la primera de las series nombradas carecía de globos, ubicándose los textos explicativos al pie de cada cuadro.

b) La divulgación histórica

En este caso el propósito de los autores no es contar la totalidad de la Historia Argentina o de alguno de su períodos, sino que procura divulgar en forma amena determinados asuntos históricos, de matiz costumbrista, o trazar el perfil de figuras poco tenidas en cuenta –cuando no directamente ignorados-, por los textos históricos de mayor relevancia. Los diarios han sido en general uno de los vehículos más propicios para este tipo de difusión histórica, entre cuyos exponentes podemos mencionar "Figuras de nuestra historia", de Eduardo Miranda, en el diario *La Nación;* las tiras que durante casi veinte años publicó José María Taggino en el diario *La Prensa* bajo el título "Esto pasó" y las de Patricio Mc Gough titulada "Figuras de nuestra tierra", también en *La Nación* y posteriores a las de Miranda. Pero sin dudas el principal exponente de esta modalidad es Raul Roux con sus series "Lanza Seca" y "Fierro a Fierro", de las cuales nos ocuparemos en el acápite referido a los personajes y series históricas de mayor trascendencia.

c) Historia ficcionada

Consiste básicamente en el agregado de diálogos y personajes de ficción con el propósito de dar mayor agilidad narrativa al episodio histórico que se pretende recrear. Entre los ejemplos más descollante de esta modalidad se encuentran la serie "Patria Vieja" y otras historias unitarias a través de las cuales Héctor G. Oesterhleld abordó situaciones tan variadas como las incursiones de naves piratas contra la Buenos Aires del 1600, las Invasiones Inglesas, la Guerra de la Independencia o la Conquista del Desierto.

d) El predominio de la ficción

En esta modalidad, si bien existe un marco histórico determinado que sirve como referencia y telón de fondo a los acontecimientos, el elemento predominante es la ficción, lo que no obsta para que en ciertas ocasiones el personaje participe de las alternativas de un hecho verídico o se cruce con una figura de existencia real. Así por ejemplo en un episodio de "Cirilo el Argentino" (típica muestra del genero gauchesco), la trama incluye la presencia de Juan Manuel de Rosas, controvertido personaje de la historia argentina del siglo XIX.

GALERÍA

Página de la sección "Nuestra Historia" publicada en un ejemplar de la revista Billiken correspondiente al 23 de agosto de 1937. Dibujos de Manuel Ugarte.

A través de distintas series, Raul Roux realizo una vasta tarea de difusión histórica. Aquí una página de "Fierro a Fierro" publicada en *Patoruzito* # 400 del 2 de julio de 1952

En 1969 sobre un guión propio, Mario Bertolini dibujó en la revista *Semana Gráfica* la historieta "Ledesma: un valiente de la patria nueva", destacable por el período histórico donde transcurre y el tratamiento gráfico que le dio su autor

La revista *Epopeyas Argentinas,* frustrado intento de Héctor G. Oesterheld de difundir en historietas distintos episodios de la Historia Argentina. La portada corresponde al # 2 aparecido a comienzos de 1971

2) PUBLICACIONES ESPECIFICAS O CON PREDOMINIO DE MATERIAL HISTORICO

La gran mayoría de los personajes y series inspiradas en la Historia Argentina supieron convivir con vaqueros del Oeste Americano, marcianos por nacimiento o por adopción, detectives neoyorquinos o cazadores de fieras, compartiendo con ellos las páginas de las variadas y alguna vez numerosas revistas de historietas que se editaron en la Argentina.

Hubo sin embargo algunas publicaciones exclusivamente dedicadas a las historias de raíz nacional o que le dieron preeminencia dentro de sus páginas. He aquí algunas de ellas:

GESTAS HISTORICAS

Revista de pequeño formato que apareció en 1956 y cuyo subtítulo rezaba "Historia en historietas". Presentaba tres historias por edición, las que en el caso del número 2 estaban referidas al caudillo Federal Pancho Ramírez, el Tambor de Tacuarí y El negro Falucho, protagonistas estos dos últimos de hechos acontecidos durante la Guerra de la Independencia.

EL PEQUEÑO GRAN CACIQUE PATAGONICO

Trabajo realizado por Amado Armas sobre la vida de Ceferino Namuncurá (hijo del cacique Manuel Namuncurá y objeto de veneración en la Argentina por sus supuestos milagros), revista editada en 1965 por la Obra de Don Bosco en la Patagonia.

HISTORIA GRAFICA DE LA REPUBLICA ARGENTINA

Esta obra, con tapas duras y páginas interiores a color, fue editada en 1966 por el Instituto Gráfico Didáctico e ilustrada por dos grandes maestros: Roberto Bernabó y Alberto Breccia. El primero realizó el período histórico que va desde el descubrimiento de América hasta 1824 mientras que Breccia se ocupó de la etapa comprendida entre 1825 y comienzos del siglo XX. Si bien predominaban los grandes bloques de texto, algunos globos ayudaba a agilizar la narración.

FABIAN LEYES Y EL HUINCA

Estos dos títulos de Cielosur Editora corresponden a sendos personajes de Enrique Rapela (creador indiscutido de la historieta "gauchesca") que aparecieron originariamente en el diario *La Prensa* y en la revista *Patoruzito*. El material se complementaba con reediciones de "Lanza Seca" y "Cuentos del Fogón" de Roux, historietas sobre episodios históricos y la sección "Conozcamos lo nuestro", también de Rapela, mientras que el toque de humor estaba dado por "El gaucho Fatiga", de Horacio A. Horiansky (Crike), que había aparecido en la época de esplendor de *Frontera Extra*. Ambos títulos se publicaron a partir de 1967/68 y estuvieron vigentes durante varios años.

EPOPEYAS ARGENTINAS

"Por primera vez nuestras más grandes Epopeyas Históricas son trasladas a la Historieta. ¡Oncativo, La Tablada, Ituzaingó, La Conquista del Desierto, Curupaití, Las Invasiones Inglesas, Maipú, La Guerra del Paraguay...y cien "Epopeyas" más narradas con la magistral pluma de H. G. Oesterhled!". Así rezaba la promoción publicitaria que apareció en el número 2 de dicha revista, editado en 1971. Lamentablemente este emprendimiento de Oesterheld no prosperó y solo llegaron a publicarse las ediciones dedicadas a la Batalla de Chacabuco y el titulado "Güemes, el guerrillero, este ultimo ilustrado por J.M. Gatti, Juan A. Castro y Desimone. Acotemos por último que Martín Migüel de Guemes fue el jefe militar que mediante el empleo de fuerzas irregulares defendió la frontera Norte contra las sucesivas invasiones llevadas a cabo por los ejércitos españoles.

CABO SAVINO

Revista aparecida en 1972 por Editoral Columba como parte de la colección "Todo Color", que incluía también los títulos dedicados a Dennis Martin, Nippur de Lagash y Alamo Jim, personajes de gran popularidad en aquel momento. A la génesis del Cabo Savino nos referiremos al reseñar los personajes más perdurables del género histórico.

HISTORIA ARGENTINA EN ACCION

En 1986 la ya citada revista *Billiken* editó en fascículos mensuales una colección titulada *Historia Argentina en acción,* ilustrada directamente a color por Alberto Salinas. A diferencia de lo que sucedía en *Historia Gráfica de la República Argentina* aquí los textos eran más sintéticos y había una mayor utilización del globo como elemento narrativo.

PUCARA

La palabra "pucará" que en lengua quechua denomina a las fortalezas construidas por diversas culturas indígenas del noroeste argentino, fue la elegida por un grupo de escritores y dibujantes de la Provincia de Tucumán para bautizar esta revista cuyo subtítulo definía claramente sus orientación:"La historieta nacional". Apareció en 1990 y en ella publicaron dibujantes consagrados como Roume o Enrique Breccia junto a otros

más noveles, algunos de Tucumán y también el cordobés Carlos Gómez, de gran éxito en la actualidad en Italia por su versión de *Dago*, del guionista Robin Wood.

FÉLIX LUNA TE CUENTA LA HISTORIA

La misma editorial responsable de *Billiken* -Atlantida- lanzó en 1992 la colección "Felix Luna te cuenta la Historia", que incluyó inicialmente los títulos "Matías cruza los Andes" y "Matías descubre América". Luna, un reconocido historiador argentino era quien supervisaba la colección y Rafael Segura el autor de los dibujos. Cada episodio transportaba al protagonista a la época en que sucedían los hechos, haciéndolo partícipe de los mismos, lo que ubica a este trabajo como una combinación entre la historieta didáctica y la historia ficcionada.

3) PERIODOS HISTORICOS PREDOMINANTES

Desde inicios del siglo XVI cuando su territorio comienza a ser explorado por el hombre blanco y hasta 1880, la Historia de la República Argentina está conformada principalmente por las etapas que comprenden el sometimiento de las tribus indias del Centro y Norte del territorio, la fundación de ciudades, el Virreynato, la guerra por la Independencia que comenzó en 1810, la lucha entre Unitarios y Federales, el posterior enfrentamiento entre Buenos Aires y el Interior y finalmente la consolidación del proceso de Organización Nacional.

Como se verá más adelante, cuando reseñemos las historietas de corte histórico de mayor relevancia, el más explotado de todos esos momentos históricos fue sin dudas la lucha contra el indio en la Pampa y la Patagonia, que se inició hacia mediados del siglo XVIII pero que alcanzó su fase crítica entre 1860 y 1885, momento que va desde el auge de las tribus indígenas en cuanto a organización y poderío, hasta su derrota y aniquilamiento como consecuencia de la superioridad de armas y medios que ostentaba el hombre blanco. Las Invasiones Inglesas, la Guerra de la Independencia y las luchas entre Unitarios y Federales seguirían luego en un hipotético ranking de hechos inspiradores de historietas.

Como ya se dijo, en 1880 la ciudad de Buenos Aires se convirtió en la Capital Federal del país, cerrando así el proceso de Organización Nacional a través del cual la República Argentina se constituyó como Estado. En las décadas siguientes los principales hitos de la Historia Argentina serán –entre otros- el proceso inmigratorio, la expansión agrícola-ganadera y las luchas de las mayorías populares en pos de sus derechos políticos y justicia social, epopeyas tan meritorias como otras anteriores pero sin su misma espectacularidad, por lo que resulta difícil encontrar huellas de su paso por la historieta. Los fusilamientos de trabajadores en la Patagonia en los años veinte y las huelgas y posterior represión en el Chaco Santafesino tienen todos los ingredientes dramáticos y épicos para ser desarrollados en una historieta (de hecho lo han sido en el cine), pero solo tangencialmente han sido abordados por la historieta.

De lo sucedido en la Argentina en el resto siglo XX y lo que va del XXI, sólo un puñado de hechos llegaron a la historieta con cierta continuidad, nómina donde se incluyen el Peronismo y su caída, la Guerra de Malvinas en 1982, la sangrienta dictadura militar iniciada en 1976 e incluso la rebelión popular de diciembre de 2001, que fue materia de trabajos publicadas en ediciones alternativas. La desaparición de las pocas editoriales productoras de historietas que se verificó entre la década del noventa y el comienzo del nuevo siglo, restringió la posibilidad de seguir desarrollando esas y otras temáticas.

Leer segunda parte del artículo >>

[© 2005 **Carlos R. Martínez**, para *Tebeosfera* 051230]

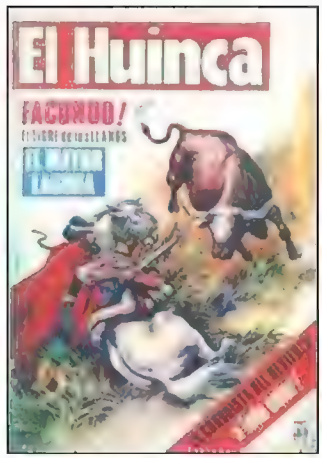
▲

ISSN: 1579-2811

PRESENCIA DE LA HISTORIA NACIONAL EN LA HISTORIETA ARGENTINA (y 2)

Artículo por Carlos R. Martínez

Segunda parte. Leer parte 1 <<



[Cubierta de la edición # 41 de *El Huinca* (junio de 1971), revista dedicada enteramente al género criollo e histórico]

4) PERSONAJES Y SERIES DE MAYOR RELEVANCIA

Para elaborar esta reseña se han tomado en cuenta elementos de juicio tales como la popularidad (y consiguiente vigencia) de determinada historieta, su tratamiento gráfico-narrativo o alguna otra particularidad que la diferencia del resto de la producción. Se trata obviamente de un criterio subjetivo y por cierto arbitrario, pero obligado por la necesidad de seleccionar sólo un puñado de títulos de entre la gran cantidad de material existente. En cuanto al orden de enumeración el mismo concuerda en forma cronológica con los distintos períodos de la Historia Argentina.

-"MITOS Y LEYENDAS DE LA TIERRA AMERICANA"

Son escasas las historietas ambientadas en el período anterior a la llegada del hombre blanco a territorio argentino. Una excepción son las que realizó el dibujante Luis Angel Domínguez sobre guiones de Alfredo Grassi dentro de la serie "Mitos y Leyendas de la Tierra Americana", publicada en revistas de la Editorial Códex en los años cincuenta.

-"CAMINO A ESTECO" Y "LOS QUILMES"

Trabajos pertenecientes a Osvaldo Walter Viola (Oswal) basados ambos en las revueltas indígenas producidas hacia 1640 en la zona del noroeste argentino conocido como los Valles Calchaquíes. Estas historietas fueron publicadas en las revistas argentinas *Bang* y *Trix* y por la española *Cimoc* en un número especial de 1985 dedicado a temas históricos.

-"EL GAUCHO"

No se trata en realidad de una historieta argentina ya que fue realizada por los italianos Hugo Pratt y Milo Manara, pero se la incluye en esta selección porque presenta una visión adulta y gráficamente muy lograda acerca de la Invasiones Inglesas, ocurridas en 1806 y 1807. Se publicó en Argentina en la revista *Puertitas*, en 1993.

-"CAPIANGO"

Personaje con reminiscencias de "El Zorro" dibujado primero por Alberto Salinas y por Carlos Vogt luego en la revista *Hazañas*, en 1952.

Capiango significa "hombre tigre" y aquí el enmascarado luchaba contra las tropas realistas en el marco de la lucha por la Independencia que transcurrió mayoritariamente en las provincias de Salta, Tucumán y Jujuy, en el norte del territorio argentino.

-"PATRIA VIEJA"

Hemos aludido anteriormente a esta serie de Héctor G. Oesterheld en la que solía colaborar también el guionista Jorge Mora, serie que tanto incluía ficción pura como recreaba episodios históricos concretos. Sus principales dibujantes fueron Carlos Roume y Juan Arancio.

Episodio de la serie *Patria Vieja* publicado en Hora Cero # 6, octubre de 1957. Guión de Oesterheld y dibujos de Carlos Roume

Página de "El cabo Savino" publicada en la revista *Puño Fuerte* en setiembre de 1958. Dibujos de Carlos Casalla -creador del personaje- y guión de H. Solanas

-"MARTÍN LEDESMA, UN VALIENTE DE LA PATRIA NUEVA"

Publicada en 1969 en la revista de actualidades *Semana Gráfica* no es una serie muy conocida ni tuvo una duración prolongada. La incluimos aquí por la época en que se desarrollaba la acción –1820- año conocido como de la Anarquía y por el magnifico tratamiento gráfico de Mario Bertolini (autor también del guión), muy alejado de lo que era en aquel tiempo el estilo tradicional de dibujar series históricas.

-"PEHUEN CURA"

Narraba las aventuras de un "baqueano" (explorador) a las órdenes directas de Juan Manuel de Rosas, gobernador de la Provincia de Buenos Aires y máxima autoridad del país entre 1833 y 1852. Esta magnífica historieta fue escrita por Julio Alvarez Cao, dibujada por Juan Arancio y se publicó en la revista *D'Artagnan* desde finales de los años sesenta. En 1983 el personaje tuvo una segunda versión escrita por Jorge Morhain con dibujos de Castro y Ascanio sucesivamente, pero el escenario de sus aventuras cambió radicalmente. El pehuén es una araucaria o pino que crece en el sur de la Argentina y curá es una voz mapuche que significa piedra, por lo que "pino de piedra" alude al nombre del personaje real que inspiró la historieta, Ascencio del Pino.

-"LANZA SECA"

Con esta serie iniciada en 1945 y continuada luego con "Fierro a Fierro" (de la cual tomó su título la revista homónima), el dibujante Raul Roux inició la difusión de un profuso material correspondiente en su gran mayoría al periodo de la lucha contra el indio, utilizando para ello diversos libros escritos por protagonistas de las campañas militares o las memorias de civiles que habían vivido esa experiencia. "Lanza Seca" y "Fierro a Fierro" fueron publicadas en la revista *Patoruzito*, mientras que "Cuentos de Fogón", "Campo afuera" y "Pampa india" –de parecida temática- fueron dibujadas por Roux en la revista de interés general *Mundo Argentino*

-"FUERTE ARGENTINO"

Escrita por Julio Almada y con dibujos de Walter Ciocca, "Fuerte Argentino"se publicó en *Misterix* a partir *de* 1953. Su protagonista era el capitán Mariano Flores y su escenario habitual la denominada Conquista del Desierto, aunque con frecuencia el guionista introducía tramas de misterio y otras en las que intervenían traficantes de armas y conspiradores de distinta laya.

-"EL CABO SAVINO"

Un personaje de gran popularidad y que mantuvo su vigencia por casi medio siglo. Creada en 1954 por el dibujante Carlos Casalla se publicó inicialmente en el vespertino *La Razón*, pasó luego a la revista *Puño Fuerte* y posteriormente a *EL Tony* y *Fantasía*, títulos en los que siguió apareciendo –a cargo de diferentes guionistas y dibujantes- casi hasta el cierre de Editorial Columba en 2001. Savino era un "milico" (por miliciano) de uno de los regimientos a cargo de la línea defensiva encargada de proteger a las poblaciones de los ataques indios. Un episodio de principios de los años sesenta muestra a un Savino muy joven participando como soldado raso en la Guerra del Paraguay, sangriento conflicto en el cual Argentina, Brasil y Uruguay enfrentaron al citado país.

-"EL CHUMBIAO"

Personaje de existencia real recreado literariamente por el historiador Fermín Chavez, con dibujos de Juan Arancio. La historia transcurre hacia 1872 y se inscribe en uno de los últimos intentos de resistencia del Interior contra el modelo político y económico que desde Buenos Aires se había impuesto al país. "El Chumbiao" apareció en 1967, pudiendo afirmarse que su publicación marcó el comienzo del cambio de enfoque de la página de historietas del diario *Clarín*, proceso que culminó en 1973 cuando la totalidad del material pasó a ser origen nacional.

"Pehuén Curá", una recordada creación de Julio Alvarez Cao y el dibujante Juan Arancio, un especialista en temas gauchescos. La pagina reproducida corresponde al # 269 de *D´Artagnan*, diciembre de 1971	"El regreso", segundo episodio de la serie *La Guerra del Desierto*, guión y dibujos de Alberto Breccia. Publicado en la revista *Superhumor* # 4, febrero de 1981	Página correspondiente al episodio 3 de "La Batalla de las Malvinas", guión de Ricardo Barreiro y dibujos de Carlos Pedrazzini y Marcelo Perez. Revista *Fierro* # 3, noviembre de 1984	Página correspondiente al fascículo num. 3 de la colección *Historia argentina en acción*, editada por Atlántida en 1986. Las ilustraciones de toda la obra fueron realizadas por Alberto Salinas

-"LA GUERRA DEL DESIERTO"

Serie creada en los años setenta por Enrique Breccia y cuya temática está implícita en el título. Se publicó primeramente en Italia como "La Guerra della Pampa" en forma de libro y recién entre 1980 y 1981 aparecieron algunos de sus episodios en la revista *Superhumor*. La destacamos por su mirada diferente respecto al indio y por su tratamiento gráfico, que recuerda el efecto logrado mediante el grabado sobre madera.

-GAUCHOS Y MILICOS VARIOS

Por razones de brevedad y por su pertenencia al género denominado "gauchesco" y que como tal requiere un tratamiento específico, sólo mencionaremos someramente a los recordados y exitosos personajes "Cirilo el Argentino", "Cirilo el Audaz", "El Huinca" y "Fabián Leyes" (todos ellos de Enrique Rapela) y "Lindor Covas, el cimarrón", escrita y dibujada por Walter Ciocca, que entre 1954 y 1980 capturó el interés de lo lectores desde las páginas del diario *La Razón*. Igualmente sería injusto no mencionar a otros dos cultores de esta especialidad: el guionista Sergio Almendro y el dibujante César Spadari, creadores entre otros personajes de "El mayor Laguna".

-"LA BATALLA DE LAS MALVINAS"

Bajo ese título y con guión de Ricardo Barreiro y dibujos de Carlos Pedrazzini y Marcelo Pérez la revista *Fierro* publicó en sus números iniciales, en 1984, una de las versiones más logradas acerca de la guerra que enfrentó a la Argentina e Inglaterra en 1982. El tema fue abordado también por las revistas *Pucará* y *La Parda*, a inicios de la década del noventa.

-"PERRAMUS"

Por su opresivo clima y las situaciones que se desarrollaban en sus episodios (como aquel en que el protagonista es contratado para arrojar desde un barco los cadáveres de opositores políticos), esta historieta de Juan Sasturain y Alberto Breccia ha sido vista como una metáfora del horror vivido en la Argentina durante el Procesos Militar iniciado en 1976. Fue publicada en 1985 en *Fierro*, revista que reiteradamente se ocupó de esa penosa etapa.

5) EL ENFOQUE IDEOLÓGICO

A fines del siglo XIX queda definitivamente consolidado en la Argentina el modelo político y económico impuesto por la oligarquía agro-exportadora porteña en detrimento de las provincias del Interior. La perpetuación de ese modelo requería –además de un sistema educativo acorde- contar con una Historia Argentina que expresara determinados valores (de exaltación patriótica especialmente), funcionales a las necesidades de los grupos dominantes y necesarios para la tarea de homogeneizar a una creciente población compuesta en alto grado por extranjeros. El resultado fue una Historia mojigata, lineal, de héroes impolutos por un lado y réprobos por el otro, donde no contaban en absoluto las causas de tipo económico y todo se explicaba en razón de batallas y actos heroicos

Fue recién avanzado el siglo XX, cuando comienzan a aparecer trabajos que cuestionaban el sistema historiográfico vigente y daban una nueva versión de determinados hechos, reivindicando a ciertas figuras del pasado que habían sido subestimadas o directamente borradas de los textos históricos, y si bien esta corriente denominada Revisionista cometió sus propios excesos, puede decirse que abrió el camino para estudios posteriores que buscaron un equilibrio, una síntesis, entre visiones tan opuestas.

En lo que respecta a la Historia contada en historietas, sin embargo, tal enfrentamiento no llegó a niveles destacables. Generalmente ha privado el enfoque tradicional ya sea para encarar trabajos de tipo didáctico o con fines de entretenimiento. No obstante ha habido creadores que sutilmente han sabido manifestar su preferencias ideológicas. Se cuenta por ejemplo que la publicación de "El Huinca" de Enrique Rapela se vió cuestionada en razón que su autor, de notorias simpatías con el entonces proscrito Peronismo, solía incluir en la trama la figura de Juan Manuel de Rosas, reivindicado por dicho movimiento político en función de su supuesto nacionalismo.

Cabe pensar también si cuando Oesterheld dedicó en 1971 un número de la revista *Epopeyas Argentinas* a Martín Güemes, famoso por la guerra de guerrillas que desarrolló en el Norte argentino, lo hacía inocentemente o influido por su simpatía y luego activa militancia en el grupo guerrillero Montoneros. Sobre esta omnipresente figura de la historieta argentina que es H.G.O. cabe recordar que fue autor de una Vida de Eva Perón y de "450 años de lucha contra el Imperialismo", historieta aparecida en 1973 en "El Descamisado", órgano de prensa de la izquierda Peronista.

Pero donde quizá pudo verificarse un cambio ideológico más acentuado por parte de los creadores es respecto a lo que comúnmente se denomina La Conquista del Desierto, es decir el tramo final de la lucha contra el las tribus indias y el dominio de sus territorios, cuyo resultado fue el surgimiento de vastos latifundios y de gran cantidad de pueblos con el nombre de generales, coroneles, capitanes, (algún mayor a lo sumo), mientras que de ahí para abajo, cabos, sargentos, y soldados debieron conformarse, en el mejor de los casos, con los cuatro palmos de tierra que cubrieron sus tumbas. Producto del cambio antes apuntado fueron historietas donde el indio dejó de ser visto como un salvaje empeñado solamente en arrasar poblaciones y robar mujeres blancas, para ser considerado víctima de la ambición y los prejuicios de una sociedad supuestamente superior a la suya.

CONCLUSIÓN

Durante mas de seis décadas los temas históricos nacionales mantuvieron una módica pero constante presencia en las revistas de historietas argentinas, presencia que fue decreciendo con el correr del tiempo debido en parte a los cambios en los gustos de los lectores (seducidos mayoritariamente por los superhéroes americanos o las narraciones ambientadas en un decadente futuro planetario), y también por el achicamiento del mercado y la consiguiente desaparición de títulos, un proceso que tuvo su punto culminante con el ocaso definitivo de Editorial Columba en 2001.

A inicios de los años noventa -tal vez un poco antes- cierto pintoresco profeta vaticinó el fin de la Historia y la muerte de las ideologías. No es nuestra intención emularlo proclamando ahora el fin de la Historia Nacional como fuente de inspiración de la historieta argentina, aunque debe convenirse que el panorama no es precisamente halagüeño: los títulos de venta masiva son un recuerdo y las publicaciones actuales, tanto las alternativas como las generadas por editoriales de peso –caso concreto la línea lanzada por Perfil-, no demuestran mayor interés en el tema.

Quedan sin embargo razones para la esperanza: la Argentina vive en la actualidad un verdadero auge en cuanto a la publicación de ensayos, novelas y biografías relacionadas con hechos y personajes de su Historia, fenómeno demostrativo de un creciente interés por conocer a través de ella las raíces de muchos males que sufrió y sigue sufriendo el país. Ya sea con el propósito de transmitir determinados valores o como simple y válido entretenimiento, la Historia Argentina es una fuente inagotable y apenas explotada de argumentos, y la historieta una de las formas mas legitimas e idóneas para difundirlos, por qué desechar entonces la idea que algún día, estas dos viejas compañeras de andanzas puedan reemprender la marcha en busca de nuevos horizontes.

FUENTES CONSULTADAS:

-Archivo y colección del autor

-LIPZSYC, Enrique (1958): *Las décadas de la historieta argentina,* Editorial Lipzsyc, Buenos Aires

-BROCCOLI, Alberto y TRILLO, Carlos (1972): *Las historietas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires

-*Diccionario Enciclopédico Larouse* (1983), Cochrane-Planeta Ltda., Santiago de Chile

[© 2005 **Carlos R. Martínez,** para *Tebeosfera* 051230]

EL DOMICILIO DE LA AVENTURA

Juan Sasturain

COLIHUE
SYC SIGNOS Y CULTURA